

Е. К. Созина ©
г. Екатеринбург

АРХЕТИПИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ПОЭТИЧЕСКОЙ МИФОЛОГИИ И.С. ТУРГЕНЕВА (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА 1830–1860-Х ГОДОВ)

В работе «Статуя в поэтической мифологии Пушкина» (1937) Р. Якобсон сформулировал концептуальное положение о некоей постоянной мифологии, лежащей «в основе стихотворного цикла, а нередко и всего творчества поэта», которая сама складывается из определенных констант – системы поэтических символов, присущих художественному миру данного автора¹. Этот «набор» символических компонентов составляет «основу (субстрат) вариаций», диалектически движущихся из произведения в произведение, меняющих конкретное наполнение в зависимости от ситуации речевого высказывания, но сохраняющих свое общее инвариантное значение в любом конкретном тексте писателя или поэта. Естественно, понятие индивидуальной поэтической мифологии, введенное Якобсоном, в равной мере применимо как к поэзии, так и к прозе.

Развертывание индивидуальной поэтической мифологии в творчестве того или иного художника не исключает присутствия в ней не только тех символических образований или мотивов, которые явились продуктом индивидуальной творческой фантазии данного автора и образуют своего рода парадигматические связи в составе целого художественного мира, но и предполагает использование писателем (чаще всего бессознательное) некоторых ключевых мифологических фигур, получающих статус архетипов его художественного сознания. Не случайно последователи и «ревизионисты» К.Г. Юнга пытаются найти приемлемые формы синтеза между его теорией архетипов, использующей «язык» традиционных мифологических персонажей, и более конкретной – национальной, индивидуально-личностной и художественной – мифологией, с которой мы сталкиваемся в литературе и жизни и которая отнюдь не непосредственно и прямо ведет нас к «запредельному» коллективному бессознательному².

¹ Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 145 - 146.

² Так, С. Сендерович указывает: «В конкретных мифах мы чаще всего встречаем не чистые архетипы — таковых мы, по-видимому, не знаем, а, не боясь парадоксального языка, скажем: универсалии с ограничениями, с поправками на особенности данной культурной традиции. По-видимому, модальность древнегреческой традиции была наиболее благоприятна для глубинно-психологического потенциала архетипии. Другие потенциалы чаще проявляются в других культурах». Сендерович С. Ревизия юнговской теории архетипа // Логос: Философско-литературный журнал. М., 1994. № 6. С. 159. Иначе говоря, разные культуры актуализируют разные универсальные потенциалы человеческой природы, не говоря уж о творчестве художников.

Сам подход к рассмотрению миров художественных произведений как «вместилищ» архетипической мифологии, как известно, был заложен уже Юнгом, выделявшим психологический и визионерский типы творчества. Визионерство, писал он, «есть подлинное первопереживание», *«истинный символ, иначе говоря – форма выражения для неведомой сущности (курсив Юнга – Е.С.)»*³, где «форма», будучи индивидуально-неповторимой, определяется своеобразием данной творческой личности, а «содержание» задается как бы извне ее наличной индивидуальности -- глубинами «прапамяти» художника. Только произведение, созданное художником-визионером, хранит в себе, по Юнгу, образы коллективного бессознательного – архетипы, обычно скрытые от человека за щитом «науки и разума». Произведение же, созданное художником психологического типа, обычно «движется в пределах досягаемости человеческого сознания» и более или менее понятно нам, исходя из общечеловеческой общности «изначального материала переживания»⁴.

Однако дело в том, что, во-первых, как показал сам же Юнг, психологический тип творчества может объединяться с визионерским в пределах даже одного произведения («Фауст» Гете, где первая часть, согласно Юнгу, имеет психологический характер, а вторая – сугубо визионерский), а во-вторых, так называемые психологические символы («симптомы» у Юнга), возникающие в произведении художника, могут служить языковыми обозначениями более глубинных и тайных, подлинно архетипических моделей его сознания. В исследовании Якобсона, скажем, показано, что статуя – ведущий «мифологический персонаж» и предметный символ поэтической мифологии Пушкина – не только определяется лично-биографическим контекстом жизни поэта, но и воплощает сущностную особенность и постоянную интенцию его творческого сознания – внутреннюю подвижность, динамичность покоя как своего рода идеального для поэта состояния мира и человека. Это «алогическое круговращение» подвижного покоя как доминанта мира Пушкина в работе М. Гершензона «Гольфстрем» (1922)⁵ актуализировано в образе Гераклитова огня – первостихии бытия; сам образ в данном ряду осмысливается как поистине базовый, а значит, по логике Юнга, он представляет архетипический элемент сознания поэта. В статьях Ю.М. Лотмана «с оглядкой» на Якобсона показано функционирование в произведениях Пушкина не только мифологических оппозиций (живое – мертвое, подвижное – неподвижное, природа – культура, рации – стихия и т.д.), но и тринитарных структур типа «вода (– огонь) – обработанный металл или камень – человек»⁶. Далее заметим,

³ Юнг К.Г. Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992. С. 135-136.

⁴ Там же. С. 128, 129.

⁵ См. Гершензон М. Гольфстрем//Лики культуры: Альманах. Т. 1. М., 1995. С. 7 - 120.

⁶ Лотман Ю.М. Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи//Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. Т. 2. Таллинн, 1992. С. 450.

что сам исходный поэтический символ статуи у Пушкина на уровне экспликации запечатлен в образах Каменного гостя, Медного всадника, Золотого петушка и т.д., то есть в неких «вечных» или традиционных образах мировой литературы. А следовательно, архетип может находить себя не только в языковом коде мифологем, но и в словаре «вечных» (как принято их называть) культурных образов-типов, являясь их своего рода «внутренней формой». В этой связи и Каменный гость, и Статуя юноши, играющего в свайку или в бабки, у Пушкина выступают в качестве «иноформ» архетипической структуры его художественного сознания, адекватное название (имя) которой подобрать достаточно трудно, практически невозможно – ибо архетип кроется в тени нашего бессознательного – и в основе которой, очень может быть, лежит некий коллективно-бессознательный субстрат, уникально представленный именно Пушкинским гением, но находящий себя, повторяем, через «имена», уже найденные и произнесенные другими.

Все это довольно продолжительное отступление понадобилось нам для того, чтобы обосновать своего рода «теоретическую» возможность рассмотрения «вечных» образов, фигурирующих в творчестве того или иного писателя, в качестве именных обозначений архетипов его художественного сознания, включающего в себя и сознание «просто» человеческое, индивидуально-личностное. В литературоведении последних лет наблюдается повышенный интерес к исследованию мифологических и мифопоэтических пластов художественного мира русской классики: в этом русле идут работы последователей школ Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова и др. Однако для писателей 19 века значение, не меньшее, чем для культуры века 20, имела литературная традиция: образы Гамлета, Дон-Кихота, Офелии, Фауста, Гретхен и др. выступали в одном ряду с Иванушкой-дурачком, Царевной-лягушкой или Лорелеей и подчас несли столь же сильную архетипическую нагрузку, что и образы фольклора или мировой мифологии. От того, что они были прямо названы самим автором, а не составляют часть некоего, реконструируемого лишь исследователем, мифологического «подтекста», они не становятся менее архетипичны. Ведь, в конце концов, именно литература дает имена вещам, и саморефлексия – ее прямое занятие, если не назначение.

Среди классиков 19 века, прославившихся своей культурной памятью, Тургенев занимает особое место. Л.М. Лотман указывала, что в статье «Гамлет и Дон-Кихот» Тургенев открыл для русской литературы и жизни значение сверттипов⁷, «... узаконил» право писателя на внутреннее сравнение реального оригинала с метатипом – сравнение,

⁷ «Сверттип», по Л.М. Лотман, — «тип, получивший в своем историческом бытовании особенно расширительное значение, обогатившийся множественными творческими интерпретациями и ставший обобщением чрезвычайно широкого круга социальных и психологических явлений, типом типов...» (*Лотман Л.М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века: Истоки и эстетическое своеобразие*). Л., 1974. С. 96). Однако введенный исследовательницей термин не закрепился в после-

которое нередко служило инструментом познания, а для самого Тургенева было излюбленным методом (см. такие его рассказы и повести, как «Гамлет Щигровского уезда», «Степной король Лир», «Фауст»). Тургенев дал многим литераторам отправной пункт, толчок для начала работы над оригинальной интерпретацией типов⁸. Добавим, что «вечные» типы служили Тургеневу способом познания не только реальной русской жизни, но и самого себя, хотя, скорее всего, последнее происходило на бессознательном уровне через своеобразную самоидентификацию с литературными первообразами.

Как видно уже из перечислений Л.М. Лотман, типы, созданные Шекспиром и Гете, в творчестве Тургенева доминировали⁹ (хотя постоянной и закрепленной именно Тургеневым антитезой и парой Гамлета выступает сервантесовский Дон-Кихот, но он не попал в заглавие ни одного *художественного* произведения писателя и в генезисе его творчества видится скорее явлением производным, о чем у нас пойдет речь позднее). В соответствии с определениями, данными самим Тургеневым и получившими развитие в последующем культурно-историческом процессе России, излюбленным тургеньевским героем представляется обычно Гамлет¹⁰; стало традицией сопоставлять его персонажей либо с Гамлетом, либо с Дон-Кихотом, и действительно, в героях всех крупных произведений писателя мы обязательно найдем черты того или иного типа, подчас причудливо смешанные. Однако на наш взгляд, путь Тургенева к Гамлету и к иным шекспировским типам был опосредован и предрешен обращением его к произведению Гете «Фауст», которое оказывается для творчества русского художника произведением поистине архетипическим, во многом определившим направление его литературного «самопознания» и самосознания.

Рассуждение Тургенева о смысле и значении образов Гете мы находим в одной из ранних его рецензий на перевод сочинения Гете М. Вронченко (1844), где, кроме всего прочего, молодой автор расстается с

дующем научном употреблении, и мы склонны использовать более привычный и традиционный – «вечный образ», хотя вообще выбор того или иного словоупотребления здесь не принципиален.

⁸ *Лотман Л.М.* Реализм русской литературы 60-х годов XIX века: (Истоки и эстетическое своеобразие). Л., 1974. С. 98, 74, 98.

⁹ Этот факт показателен не только для одного Тургенева; по-видимому, можно говорить как о «русском Гамлете» или «русском Фаусте», так и о «русском Шекспире», «русском Гете», «русском Байроне» – настолько эти имена оказались значимы для русского культурного сознания, что определило их последующую, поистине бесконечную «интерпретируемость».

¹⁰ Л.М. Лотман писала: «К концу 40-х – началу 50-х годов Тургенев ввел в литературу весьма значительный образ русского провинциального Гамлета, маленького человека, эгоиста, наделенного непомерным самомнением, но вместе с тем и незаурядной способностью честно мыслить, отдаваться анализу, критически исследовать себя и окружающую среду. Развитием «русского Гамлета» явился «лишний человек» – тип, созданный Тургеневым на основе оценки взаимоотношений гамлетиста с обществом и эпохой». *Лотман Л.М.* Указ. соч. С. 11. Впоследствии мы еще вернемся и к «русскому Гамлету» Тургенева, и к «лишнему человеку».

периодом собственных романтических увлечений (чтобы через некоторое время вернуться к ним в иной форме и с удвоенной силой), произносит своего рода «приговор» романтизму как «апофеозе личности» и бессознательного, «добродушного эгоизма» (*Тургенев 12, 20*)¹¹. И поскольку «романтическая эпоха настала для Германии во время юности Гете» (*там же*), черты романтизма обнаруживаются Тургеневым и в «Фаусте» – «чисто эгоистическом произведении», главный герой которого «с начала до конца трагедии, заботится об одном себе» (*там же, 23*). Интересно, что Тургенев, подобно К.Г. Юнгу, оценивает «Фауста» как «чисто человеческое» (и потому неизбежно эгоистическое) произведение, ибо главным началом и «краеугольным камнем всего существующего» для его автора, а не только для героя, было «человеческое я» (*там же*). Странные, на первый взгляд, сопоставления с Юнгом этим не исчерпываются.

«А что такое «Фауст»? – в 20 веке вновь ставил «тургеневский» вопрос К. Юнг. – «Фауст» – это символ, не простое семиотическое указание на давным-давно знакомое или его аллегория, но выражение изначально-жизненного действующего начала в немецкой душе, рождению которого суждено было способствовать Гете. Мыслимо ли, чтобы «Фауста» или «Так говорил Заратустра» написал не немец?»¹². О том же по существу писал и Тургенев: «Но Гете был немец /восемнадцатого столетия, сын реформации... <...> Как великий немецкий поэт, он создал «Фауста», в котором воплотились «все стремления, все желания его народа» (*Тургенев 12, 23*). В не меньшей степени, нежели Юнгом, произведение Гете рассматривалось Тургеневым как символ, рожденный на немецкой почве, но имеющий общечеловеческий смысл, утверждаемый новоевропейским романтизмом, – «стремление всего человечества к тому, что находится вне собственной, земной жизни» (*там же, 24*), стремление, вложенное в ограниченные рамки человеческого я, склонного все и вся подвергать критике...

Этот общий подход Тургенева к «Фаусту» определил особенности толкования им гетевских образов. Вот что Тургенев писал о Фаусте и Мефистофеле: «Мефистофель – бес каждого человека, в котором родилась рефлексия; он воплощение того отрицания, которое появляется в душе, исключительно занятой своими собственными сомнениями и недоумениями; он – бес людей одиноких и отвлеченных, людей, которых глубоко смущает какое-нибудь маленькое противоречие в их собственной жизни и которые с философическим равнодушием пройдут мимо целого семейства ремесленников, умирающих с голода. Он страшен не сам по себе: он страшен своей ежедневностью, своим влиянием на множество юношей, которые, по его милости, или, говоря без аллегорий, по милости собственной робкой и эгоистической рефлексии, не

¹¹ Произведения Тургенева цитируются нами в тексте по изданию: *Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1976-1979.*

¹² Юнг К.Г. Феномен духа... С. 149.

выходят из тесного кружка своего милого я» (*там же*, 28). Тем же воплощенным проявлением «критического начала в ограниченной сфере отдельной личности» является, по мысли Тургенева, и Фауст – «эгоист теоретический, самолюбивый, ученый, мечтательный эгоист» (*там же*). «Фауст есть тот же Мефистофель, или, говоря точнее, Мефистофель есть отвлеченный, олицетворенный элемент целого человека Фауста, «олицетворенное отрицание»...» (*там же*, 40). «Но, скажут нам, Мефистофель и Фауст в трагедии Гете являются двумя отдельными лицами, которые действуют друг на друга; кто же нам дает право смотреть на них как на одно неразделенное целое, как на проявление одного, полного человека?» (*там же*, 41) – задается Тургенев вопросом – и отвечает на него далее не очень убедительными ссылками на примечания переводчика, ибо для самого автора-критика мнение о внутреннем единстве двух гетевских героев является глубоко прочувствованной и потому безусловно верной, хотя трудно доказуемой интуицией.

В работе «О психологии бессознательного» Юнг рассматривал гетевского Фауста как воплощение раздвоенности человеческой природы, в которой происходит «жестокая и бесконечная борьба» «между принципом Я и принципом инстинкта (в данном случае имеется в виду инстинкт «воли к власти» – Е. С.)»¹³. Эта борьба, собственно, и порождает Мефистофеля: «...мы делаем открытие, что «другое» в нас есть некоторый «другой», и притом некоторый действительный человек, который мыслит, делает, чувствует и желает все то, что недостойно и вызывает презрение»¹⁴. Стоит заметить в этой связи, что взгляд на Мефистофеля как на «другого», возникшего из «зловещих глубин» Я самого Фауста, обнаруживает со всею женской проницательностью героиня повести Тургенева «Фауст» (1856), впервые ознакомившаяся с произведением Гете. «Мефистофель ее пугает не как черт, а как «что-то такое, что в каждом человеке может быть»...», – передает «собственные слова» Веры Николаевны Ельцовой герой-рассказчик повести (*Тургенев* 6, 105). Повесть отделяют от рецензии на перевод «Фауста» М. Вронченко более десяти лет, но, как видим, взгляд Тургенева на сущность Мефистофеля не изменился, скорее, он объективировался, поскольку автор произведения «передоверяет» свое мнение героине.

Продолжая же параллель с Юнгом далее, отметим, что в уже цитированной нами выше статье «Психология и поэтическое творчество» ученый пояснял, какое содержание он вкладывает в понимание «Фауста» как символа, рожденного немецкой душой. Этот «элементарный образ» (иначе говоря, архетип) представляет «...фигуру целителя и учителя, с одной стороны, и зловещего колдуна – с другой; архетип мудреца, помощника и спасителя, с одной стороны, и мага, надувалы, соблазнителя и черта – с другой. Этот образ от века зарыт в бессознательном,

¹³ Юнг К.Г. Психология бессознательного. М., 1994. С. 65.

¹⁴ *Там же*. С. 66.

где спит, покуда благоприятные или неблагоприятные обстоятельства эпохи не пробудят его: это происходит тогда, когда великое заблуждение сбивает народ с пути истинного»¹⁵. По Тургеневу, «из глубины своей всеобъемлющей, но глубоко эгоистической натуры извлек» Гете «Фауста» (Тургенев 12, 32), и этот эгоизм являет себя не только в характере героя, но и в величайшем пренебрежении его к народу («Посмотрите, какую жалкую роль играет народ в «Фаусте»!» – Там же, 27), в «аристократической, небрежной иронии» самого поэта «над ограниченной толпой» (там же, 28), в «упорной односторонности его отвлеченной натуры» (там же, 29). И не случайно Юнг, развивая свою мысль о зловещей символической «Фауста», абсолютно независимо от Тургенева, но словно давая ему – спустя почти столетие – ответ, скажет: «В виде компенсации, которая тогда, казалось бы, ускользнула от Мефистофеля, столетием позже был преподнесен кровавый счет»¹⁶; добавим, что «счет» был предъявлен уже Германии, немецкой нации в целом, национально-культурный архетип которой воплотил Гете. Этот смысл по вполне понятным причинам не мог быть указан Тургеневым, но потенциально он уже присутствует в его анализе, или, точнее, отмеченная Юнгом коннотация оказывается как бы «заложенной» в логике статьи Тургенева.

Итак, русский писатель разбирает образы произведения Гете с точки зрения их глубинного – психологического, национального и культурно-исторического – значения; по существу, его разбор приближается к анализу архетипических основ творения Гете, в чем убеждаемся мы благодаря сопоставлению с Юнгом. Увиденное в Фаусте начало эгоистической рефлексии, как бы эксплицированное в фигуре Мефистофеля, и будет затем названо Тургеневым ведущим качеством натуры Гамлета. «В нем воплощено начало отрицания, то самое начало, которое другой великий поэт, отделив его от всего чисто человеческого, представил нам в образе Мефистофеля. Гамлет – тот же Мефистофель, но Мефистофель, заключенный в живой круг человеческой природы...»; «Анализ прежде всего и эгоизм, а потому безверье. Он весь живет для самого себя, он эгоист» (Тургенев 12, 202, 196), верящий лишь в собственное я, – писал Тургенев в знаменитой статье «Гамлет и Дон-Кихот» (1860), совершая в ней переосмысление и переоценку рефлексивного характера.

В конце 1850-х годов меняется социально-политическая ситуация в России, а ко всем ее сдвигам Тургенев был крайне чуток, и потому Гамлеты в его представлении «отступают» перед Дон-Кихотами¹⁷. Кроме того, Гамлет не становится у писателя простым «двойником» и заменой фаустова Мефистофеля или самого Фауста. По мысли Тургенева, в Гамлете живут личная боль и страдание за несовершенства себя и мира: «... он страдает – и его страдания и больнее и язвительнее страданий Дон-Кихота. Того бьют грубые пастухи, освобожденные им

¹⁵ Юнг К.Г. Феномен духа... С. 149.

¹⁶ Там же. С. 150.

¹⁷ См. об этом: Лотман Л.М. Указ соч. С. 5-11.

преступники; Гамлет сам наносит себе раны, сам себя терзает; в его руках тоже меч: обоюдоострый меч анализа» (*Тургенев 12, 197*). Иначе говоря, эгоист-чистый отрицатель из произведения Гете, достаточно абстрактно выражавший, по Тургеневу, «вечную, внутреннюю борьбу личного духа» (*Тургенев 12, 32*), становится для него у Шекспира своего рода «эгоистом страдающим».

Характерный момент: Тургенев и здесь сохраняет парную оппозицию образов. Фауст и Мефистофель (когда второй – плод распавшейся целостности первого) превращаются у него вновь в единого Гамлета (хотя и вечно сомневающегося во всем, и грозящего раздвоенностью, но в предметном плане – личности целой), к которому присоединяется, соответственно, Дон-Кихот. Оба последних образа в свою очередь воплощают «...коренной закон всей человеческой жизни; вся эта жизнь есть не что иное, как вечное примирение и вечная борьба двух непрестанно разъединенных и непрестанно сливающихся начал» (*там же, 203*); в данном случае это начала эгоизма и альтруизма, косности и движения, консерватизма и прогресса и т.д. Влияние метода гегелевской диалектики на мысль Тургенева здесь более чем очевидно, об этом писалось неоднократно и ранее¹⁸. Интересно другое – ведь Тургенев в характеристике человеческой природы, выражающей некий общежизненный закон единства и борьбы противоречий, использует метод бинарных оппозиций, «открытый» К. Леви-Строссом как закон мифологического или первобытного мышления, а затем, в истории развития европейского структурализма 20 века, ставший универсальным методом рассмотрения и анализа «структур» в их дихотомии с «событиями» или «смыслами». Напряженным стяжением полюсов противоположностей живет и архетип по Юнгу, подобно любому семиотическому образованию. А значит, Тургеневым раскрывается не только содержательная сторона архетипической образности – в его способе анализа «вечных образов» налицо элементы структурно-символического метода, бессознательное усвоение которого произошло, скорее всего, благодаря все тому же Гете – основателю структурной морфологии растительного мира в европейской науке. Морфологический способ анализа явлений природы, введенный Гете, не мог не проявиться в «Фаусте» – его вершинном и обобщающем труде (хотя это – уже тема отдельного, а не попутного разговора, выходящая за рамки нашей статьи), внедрению которого в русскую культуру так способствовал И.С. Тургенев.

Вернемся к содержанию тургеневских «архетипов». К акцентировке эгоистической рефлексии в личности гетевского Фауста, а затем – и в характерах персонажей из оригинальных повестей, создаваемых

¹⁸ См., напр.: *Зеньковский В.В.* Мирозерцание И.С. Тургенева. К 75-летию со дня смерти//Литературное обозрение. 1993. № 11 - 12. С. 46-53; *Батюто А.И.* Тургенев – романист. Л., 1972. С. 43-49; *Тиме Г.А.* Заклятье гетеанства: (Диалектика субъективного и объективного в творческом сознании И.С. Тургенева)//Русская литература, 1992. № 1. С. 35-39.

на материале русской жизни, Тургенева в 1840 годы влекло собственное романтическое прошлое, еще не вполне преодоленное в настоящем (а если точнее, не преодоленное им до конца в течение всего творческого пути). Решительная «апофеоза» личного я, произведенная романтизмом, определяет суть конфликта в первой из известных нам поэм Тургенева «Стено» (1834), которую он сам впоследствии оценивал как «рабское подражание байроновскому «Манфреду» (*Тургенев 11*, 243). Главный герой этой «драматической поэмы» (жанровое определение Тургенев заимствует у Байрона), так сказать, на практике воплощает тип «бессознательного эгоиста», описанный писателем в рецензии 1844 года.

Прежде всего, отметим густой романтический колорит поэмы, усиленный ученичеством автора и ее нескрываемой литературностью. Поэма имеет три эпиграфа: из Языкова, Байрона и Шекспира. Центральное место занимает цитата из байроновского «Манфреда»; слова Шекспира, замыкающие эпиграфы, выполняют «охранительную» функцию – как бы предостерегают читателя от следования путем героя; начальная строфа из «Элегии» Н.М. Языкова (1825) способствует установлению связи с русской традицией изображения романтического героя-мечтателя и вводит тему своеобразной подневольности человека, его странной зависимости от своих же внутренних движений и установок.

Как и положено по канонам романтизма, герой не имеет предыстории – его появление в первой сцене поэмы окутано дымкой неизвестности и загадочности, еще большей, чем у Байрона. Байроновский Манфред – житель горной Швейцарии, «грозный и могучий чернокнижник»¹⁹, сохраняющий, тем не менее, человеческую душу и упрямую волю, не подвластную духам зла. Это противоречие между его греховными занятиями и высокой душой («Он мог бы быть возвышенным созданием»²⁰), усиленное острым переживанием своей вины за смерть возлюбленной, становится причиной внутреннего конфликта Манфреда и, в конечном счете, его смерти. Тургеневский Стено изначально несет в себе некий внутренний конфликт, коренной разлом души, причина которого имеет скорее метафизический, не объясняемый конкретно характер: это произошедшая «вдруг», хотя и после жестокой борьбы с «врагом ужасным», потеря веры в Бога и добро, последствием чего стало замыкание его в кольцо неразрешимых дум о смерти.

Мне грустно было веру потерять,
Но что-то мощно мне из сердца
Ее с любовью вырвало... и я
Моей судьбе неумолимой
Отдался в руки... <...>
Мне дурно, сердце ноет... все темнеет...

¹⁹ Байрон Дж. Г. Манфред//Байрон Дж. Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4: Драматургия. М., 1981. С. 31.

²⁰ Там же. С. 42.

Вокруг меня... О... Стено... это смерть!

(Падает без чувств.) (Тургенев 11, 466).

Далее в поэме разворачивается также достаточно традиционный для романтизма сюжет встречи Стено с «естественными» людьми из народа – рыбаком Джакоппо и его сестрой Джулиа, которые спасают героя от смерти (сама сюжетная линия возникает на основе разросшегося эпизода встречи Манфреда с охотником, который спас его от гибели в горах). Джулиа, ухаживая за Стено, по логике вещей влюбляется в него, однако он не может ответить на ее любовь взаимностью, ибо сердце его «давно, давно <...> иссохло» – мотив, введенный в русскую романтическую поэму байронического типа еще «Кавказским пленником» А.С. Пушкина. Безответная любовь Джулиа к Стено завершается в конце концов смертью девушки, причем ее мотивировка в поэме отсутствует – это просто смерть от несчастной любви. Впрочем, неясность сюжетных мотивировок – общее место всей поэмы (в той же мере неясно, откуда и как Стено попал к стенам Колизея, где, лежащего без чувств, его и нашли рыбаки, почему вообще в конце первой сцены он «падает без чувств», почему не уходит прочь, видя томление и муки влюбленной Джулиа, и т. д.), обусловленное, с одной стороны, романтическим пафосом произведения и общей нелюбовью романтиков к точности мотивировок и объяснению событий, связанных с личностью главного героя – всегда некоей тайны «в себе», а с другой стороны, – уединенностью автора, все силы кинувшего на разработку характера героя. Да и потом, особенностью массовой литературы (к которой можно отнести произведение Тургенева в силу его подражательного характера и открытой ориентации на литературные вкусы современности) во все времена является доведение некоего литературного приема, открытого в классике, до предела его возможностей, т.е., в конечном итоге, до абсурда и полной утрировки²¹.

²¹ В исследовании о русской беллетристике как феномене, частично пересекающемся с массовой литературой, важнейшей особенностью соответствующих произведений признается «композиционная немотивированность», условность романного действия – подчеркивание его «игрового статуса», «литературного», вторичного характера (См.: Чернов А.В. Русская беллетристика 20 - 40-х годов XIX века (вопросы генезиса, эстетики и поэтики): Автореф. дис.... доктора филол. наук. Нижний Новгород, 1997. С. 31, 34). Поэтому отсутствующие сюжетные мотивировки в поэме Тургенева заменяются подчас мотивировками литературными. Так, байроновский Манфред в четвертой сцене поэмы вспоминает, как он в молодости, во время странствий «был среди развалин Колизея, / Среди останков царственного Рима» (Байрон. Манфред. С. 46) – поэтому, видимо, и тургеневский Стено является нам в первой сцене на стене Колизея, хотя видимых причин к тому нет и что он там делает ночью – совершенно непонятно. Еще пример. Джулиа ощущает в Стено дыхание какого-то высшего и страшного духа: «... Что-то / Мне говорит, что с мощным духом я, / И никогда мой взор не снес сиянья / Его очей!..» (Тургенев 11, 474) – и умирает, подобно лермонтовской Тамаре, от прикосновения стихии зла. Ср. у Лермонтова слова из монолога Тамары после первой встречи с Демоном: «Я вяну, жертва злой отравы! / Меня терзает дух лукавый / Неотразимо мечтой; / Я гибну / ... / » (Лермонтов М.Ю.

Итак, вторгаясь в жизнь бедных рыбаков, Стено сеет смерть и разрушение (Джакоппо в припадке безумия от смерти сестры убивает друга, и дальнейшая судьба его хотя и не прописана в сюжете, однако вполне предсказуема), он безусловный эгоист, но мера его невольного эгоизма, по мысли автора, как бы искупается безмерными страданиями, в которые он погружен и которые чувствует в нем даже «святой отец» – монах Антонио (метаморфоза байроновского аббата). Источник же страданий Стено – демон; герой наблюдает его фигуру вьаве и, видимо, в связи с его приближением каждый раз лишается чувств. Демон же становится причиной заключительного самоубийства героя, которым он (как позднее Кириллов у Достоевского) утверждает свое своеволие и свою свободу:

Свободы час настал!
Я чувствую, пора стряхнуть мне цепи,
Обнять все тайны мира! Я готов!
Свободен я – тебе привет мой, небо!
(Стреляет и падает мертвый.) (Тургенев 11, 510).

Что же есть демон Стено? Его появление в поэме сопровождается разнообразными романтическими эффектами, среди которых и подобающе-величественный природный ландшафт (море и небо), и таинственный звук (потом, как ни странно, вошедший в поэтику чеховской драмы), и кровь – знак вполне реальных терзаний Стено. Используемые писателем композиционные средства содействуют нагнетению настроения ужаса в движении к финальной катастрофе... хотя, конечно, в сравнении с драмой Байрона все это можно расценить лишь как буквально «эффекты»: незрелость и вторичность поэмы лишают ее подлинного трагизма, наличествующего в изображении судьбы Манфреда у Байрона.

Стено

<...> Пусть моя кровь в груди оледенеет
И высохнут глаза при встрече с тем,
Кому нет имени... Но я... вот он!

Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.; Л., 1962. С. 518). Поэма «Демон» при жизни Лермонтова не печаталась, и, скорее всего, Тургенев не был знаком с ее ранними вариантами (начало работы над поэмой относится к 1829 г., последняя редакция – к 1841 г.), поэтому данная параллель, устанавливаемая нами, имеет исключительно типологический характер. Оба поэта в решении сходной коллизии ориентировались на общеромантический «дух» времени и на предшествующие литературные, прежде всего байроновские образцы. Ведь гибель возлюбленной Манфреда, Астарты, также связана с неким страшным искуплением и прозрением, которое она получает при сближении с демоническим героем. Заметим, что уже в «Кавказском пленнике» Пушкина черкешенка погибает от неразделенной любви к герою, хотя и сниженному автором, но все же несущему в себе нереализуемую в эмпирической действительности интенцию гордого духа, презревшего земное. Пушкинско-лермонтовские связи раннего творчества Тургенева неоднократно отмечались разными исследователями (см., напр.: *Пустовойт П.Г.* И.С. Тургенев – художник слова. М., 1987. С. 48-57; *Бялый Г.А.* Русский реализм. От Тургенева к Чехову. Л., 1990. С.17-21), однако не в исследуемом у нас ключе.

Маттео

Мадонна... помоги!

(Падает в обморок.)²²

В вышине слышен звук, как будто лопнула струна. Во мраке постепенно образуется белая окровавленная фигура.

Голос (слабо)

Стено... Стено... Стено... (там же, 489).

Байроновский герой сам вызывал духов тьмы – и они были покорны его воле, несмотря на всю свою ненависть к повелителю-смертному. Манфред с презрением прогнал даже воплощение собственной судьбы – адского призрака, явившегося за ним перед смертью. Поэтому произведение Байрона закономерно становилось «апофеозой» гордого и высокого человеческого духа, дерзающего самостоятельно добыть тайное знание и покорного лишь смерти. Именно этим, по всей видимости, оно привлекло Тургенева, и этот же мотив (гордого своеволия, страсти к познанию, влекущей к запретным для людей инфернальным глубинам) объединяет Манфреда с Фаустом Гете. Однако та переработка, которой подвергся этот мотив в юношеской поэме Тургенева, уже обещает состоявшийся через десяток лет выход автора за рамки «овнешленной» романтической поэтики фантастического и ужасного к реалистически-реальному пониманию человеческой личности, содержащей все инфернальные бездны в недрах собственной психики, хотя далеко не всегда – на уровне сознания. Именно это понимание, как было показано выше, обусловило рассмотрение Тургеневым «вечных» образов литературы как своеобразных архетипов, эксплицирующих таинственное в самой человеческой природе.

Байроновский дух – носитель судьбы Манфреда – «превращается» в демона Стено, но поскольку в поэме Тургенева отсутствует связь героя с потусторонними силами, демон может быть понят как своеобразный двойник Стено, воплощение его мрачной, одинокой рефлексии и безверия, возникших из его собственного я, но получивших враждебное направление по отношению к личности самого человека (неслучайно демон буквально питается кровью его сердца: «Стено / Ты... мой демон,

²² Реакция слуги Стено Маттео на появление демона позволяет говорить о прямом заимствовании молодым Тургеневым сюжетной ситуации из «Каменного гостя» А.С. Пушкина. Что ж, для ученической поэмы – «собрания» цитат – это вещь вполне понятная и нормальная. Любопытно однако, как внимательно А.П. Чехов читал юношескую драму Тургенева. Ведь, кроме звука «лопнувшей струны», перешедшего затем в «Вишневый сад» и там ставшего центральным символическим образом (факт этот отмечался комментаторами Тургенева и ранее), в пьесе «Чайка» Чехов использует тургеневский прием появления из мрака белой фигуры; правда, у Чехова он становится приемом романтической поэтики ищущего «новых форм» Треплева.

/ И эта кровь... / Голос / Твоя. / Стено / Моя! / Голос / Я взял / Чистойшую кровь твоей груди». *Тургенев* 11, 490). Аналогичные мотивы мы находим в «демонических» стихах М.Ю. Лермонтова конца 1820-х – начала 1830-х годов («Мой демон» 1829, «Молитва» 1829, «Ночь I», «Ночь II» и «Ночь III» 1830, «Отрывок» 1830, «Я не для ангелов и рая...» 1831, «1831-го июня 11 дня» и др.). «Лишь в человеке встретиться могло / Священное с порочным. Все его / Мученья происходят оттого»²³, – намеченный здесь мотив внутреннего раздвоения души в ряде стихов Лермонтова воплощается в образе демона как такового, носителя отчужденных от личности лирического субъекта начал разрушения и зла: «И гордый демон не отстанет, / Пока живу я, от меня / И ум мой озарять он станет / Лучом чудесного огня; / Покажет образ совершенства / И вдруг отнимет навсегда / И, дав предчувствия блаженства, / Не даст мне счастья никогда»²⁴. Наконец, образ демона, всю творческую жизнь питавший сознание поэта, найдет законченное выражение в поэме Лермонтова «Демон», и в ней, как известно, произойдет решающая метаморфоза: гордый и прекрасный дух, внешне похожий «на вечер ясный: / Ни день, ни ночь, – ни мрак, ни свет!..»²⁵, обратится в банальное исчадие ада («И веяло могильным хладом / От неподвижного лица»²⁶ – из эпизода встречи демона с ангелом, уносящим душу Тамары).

Путь Тургенева, напоминая, был несколько иным – от помещения зла вне личности человека – к пониманию его как составного элемента человеческого я. Однако факт «встречи» Тургенева с Лермонтовым глубоко знаменателен: он свидетельствует о «попадании» молодого писателя в сердцевину духовных исканий поколения 30-х годов, когда впервые для России на уровне «массового» литературного сознания произошло совмещение напряженнейших поисков личностью себя, своих путей и пределов индивидуального я, – с философским созиданием-постижением сущности мироздания. Именно в поэзии Лермонтова метафизика проецируется в недра самого субъекта, рождая уникальный, глубоко русский вариант философской лирики, где экзистенциально-персоналистские интенции мысли сопряжены с решением глобальных вопросов мироустройства. Личный опыт познающего субъекта становится критерием истины в понимании законов мира²⁷.

Творчество Байрона, «открытое» в метафизику, очень интенсивно осваивалось Лермонтовым, как и всей русской поэзией 1820 – 1830-х годов, и именно Лермонтову было суждено выразить суть этого взаимодействия с английским романтиком в обобщающей, хотя и

²³ *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.; Л., 1961. С. 191.

²⁴ *Там же.* С. 331.

²⁵ *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 4 т. Т.2. М.; Л., 1962. С. 517.

²⁶ *Там же.* С. 538.

²⁷ Аналогичный процесс, но иначе выраженный, наблюдался в лирике Ф.И. Тютчева. Связи с Тютчевым обнаруживаются у Тургенева на уровне общей модели мира в более позднем творчестве, поэтому мы здесь о них не упоминаем.

имеющей сугубо личный характер, лирической формуле: «Нет, я не Байрон, я другой. / Еще неведомый избранник...»²⁸. Тургенев следует Байрону гораздо точнее Лермонтова («рабски» – по его собственному выражению), но и он разворачивает проблематику романтических драм Байрона в сторону исследования бессознательных сторон личности субъекта, способного вместить в себя «бездны содомские». Появление демона в «Стено» знаменует и опредмечивает раздвоение личности самого человека, а вместе с тем указывает, что и человеческая Судьба, и бес-искуситель Мефистофель – порождение его собственного я, самой человеческой природы.

Итак, поэма «Стено» занимает место первоначального «синкрета» в творчестве Тургенева (по этой причине мы не рассматриваем другие произведения раннего Тургенева 30-х годов, ограничившись одним). От образа «демона» тянется нить к Мефистофелю, Стено «обратится» в Фауста в статье писателя 1844 года. В художественном творчестве Тургенева ситуация «Стено – Джулия» (ее архетипический аналог: Фауст – Маргарита) прототипична для повести 1856 года «Фауст», где герой-рассказчик выступил бесом-искусителем женской души, совместив в себе функции и Фауста, и Мефистофеля, нарушителем природно-материнского запрета, чем и поверг героиню в смерть. Треугольник «Стено – Джулия – Джакоппо» отразится в повести «Ася» (1858): там господин Н.Н. также нарушает девственный покой души девушки, но сам же оказывается несостоятельным в ситуации любовного rendez-vous, и Гагин, брат героини, увозит Асю прочь от того печального финала, которым увенчалась жизнь Джулии. Хотя и здесь «искушение» по существу произошло, двоица «Фауст/Мефистофель», упрятанная в глубь образа господина Н.Н. и реализующая себя лишь на уровне разворачивания самой сюжетной ситуации, уничтожила динамическую гармонию Асиного существа, и ее отъезд в рамках сюжетного повествования равносителен смерти. Впрочем, если перечислять образы женщин Тургенева, погибших (фигурально или физически – неважно) от любви к недостойным их героям, то следует назвать Ольгу Ивановну, воспитанницу дворянского семейства Лучиновых из ранней повести Тургенева «Три портрета» (1846), наиболее приближенной к указанному нами сюжетному архетипу; девушку Лизу из «Дневника лишнего человека» (1850), страдающую от любви к искателю легкой поживы князю; безымянную красавицу «Трех встреч» (1852); Марию Павловну – героиню «Затишья» (1854); Зинаиду из «Первой любви» (1860); пожалуй, даже судьба Лизы Калитиной из «Дворянского гнезда» (1859) несет в себе отголоски той же сюжетной схемы, ибо и эта девушка принимает решение об уходе в монастырь после окончательного отказа от любви и личного счастья (хотя, конечно, сюжет романа много шире и глубже). Мы намеренно не берем пока во внимание судьбы героев-мужчин Тургенева. Отметим

²⁸ Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. С. 361.

лишь, что параллельно с разрастанием социально-психологической и даже социально-политической содержательности типа героя происходит его индивидуально-личностная деградация: господину Н.Н. из «Аси» куда как далеко до романтически-экзальтированного, но потенциально мощного характера Стено, влекущего за собой «шлейф» литературных ассоциаций, да даже до героя «Фауста», Павла Александровича Б., «самостоятельно» расшифровавшего смысл катастрофического события, виновником которого он оказался.

Вырисовывается линия единого архетипического образа Тургенева, представленного в мужских партиях его произведений, начиная с 1830-х годов: *Стено / демон* (второй – в статусе «овеществленного» условно-поэтического приема, лишь эпизодически дорастающего до образа) – *Фауст / Мефистофель – Гамлет* (мы намеренно вводим имена героев критических статей Тургенева в один ряд с его собственным созданием, Стено, характер которого так же не вполне оригинален, как не вполне авторский – гетевский или шекспировский – смысл вкладывал Тургенев в интерпретацию образов Фауста или Гамлета). Последний из них открыто заявляет себя в рассказе «Гамлет Щигровского уезда» из «Записок охотника», а затем имплицитно переходит в характер Чулкатурина из «Дневника лишнего человека» и других дворянских героев произведений Тургенева 1850-х годов, чтобы отлиться, наконец, в ясную форму саморефлексии писателя в статье «Гамлет и Дон-Кихот». Все три варианта (две пары и один единичный) варьируют один тип, достаточно ясно произнесенный самим Тургеневым; между ними наличествует органическая взаимосвязь, ибо все они воплощают одно и то же начало – самосознающее я человека, подымающееся до высот универсальной духовности, но бесконечно малое и эгоистичное в сравнении с ними.

Принцип бинарной оппозиции образов в сюжете «разрешается» в триаду мужских характеров, а вместе с женской «партией» – в своеобразную четверицу; таков сюжетный инвариант практически всех рассказов и повестей Тургенева 1840 – 50-х годов. Пунктиром наметим «точки» этой общей, инвариантной структуры сюжетики писателя.

В рассказе «Андрей Колосов» (1844) в роли рассказчика-героя представлен «небольшой, бледный человечек» (*Тургенев* 5, 7), в прошлом явный романтик; его идеалом в молодости стал «необыкновенный человек» Андрей Колосов – такой же студент, как и все, но отличавшийся особым обаянием, особой силой влияния на юношеские сердца. Однако истинная «необыкновенность» Колосова выясняется несколько позже: он увлекся девушкой Варей (свидетелем и помощником их любви и выступает рассказчик), а затем, когда чувства остыли, спокойно бросил разочаровавшуюся ему девицу. «И если ясный, простой взгляд на жизнь, если отсутствие всякой фразы в молодом человеке может назваться вещью необыкновенной, Колосов заслужил данное ему имя. В известные лета быть естественным – значит быть необыкновенным...» (*там же*, 32), – заключает рассказчик, опираясь в большей степени не на свои тогдашние

чувства, а на опыт прожитой жизни. В момент же непосредственного разворота событий рассказа герой занял возле Колосова место его внезапно умершего друга Гаврилова, «молчаливого, белокурого и смиренного малого» (*там же*, 12), которого Колосов особенно ценил за безропотность служения ему. Назовем тип, воплощенный Гавриловым, типом «*служителя*»: он не раз еще встретится у Тургенева, – правда, в отношениях с женщиной; но ведь рассказчик сам говорит, что его тогдашнее чувство к Колосову можно смело определить как любовь («...я, помнится, испытал тогда все терзания этой страсти, например, ревность» – *там же*, 12).

«*Слабый*» человек²⁹, коим является сам рассказчик, не в силах столь упоенно и самозабвенно, как Гаврилов, исполнять роль «наперсника» и «служителя» «сильного» и «необыкновенного» человека Колосова. Вначале он преисполняется гордости от доверия Колосова: тот однажды ведет его в дом, где живет прелестница Варя и где герой должен, вместо умершего Гаврилова, играть с Вариными отцом и теткой в карты, пока приятель в уединении любезничает с девицей. Это доверие тешит и вместе с тем терзает его самолюбие («Я радовался за Колосова... А между тем мне было, черт возьми, завидно...» – *там же*, 16) ведь избранник Вари – не он сам. Затем, когда Колосов охладевает к девушке, герой недоумевает и негодует, пытается, но довольно неудачно, выступить в роли «утешителя» Вари и, конечно же, влюбляется в нее. Однако объяснившись и увидя быструю перемену в девушке, которая рада подвернувшейся «замене», он моментально остывает к ней, хотя и мучается собственным непостоянством. «Помню – эта страшная разница между вчерашним и сегодняшним днем меня самого поразила – вспоминает рассказчик свое состояние наутро после объяснения с Варей, – в первый раз пришло мне в голову тогда, что в жизни человеческой скрываются тайны – странные тайны... С детским недоумением глядел я в этот новый, не фантастический, действительный мир» (*там же*, 30-31).

Как неоднократно отмечалось в критике, рассказ знаменует переход автора с позиций романтической идеализации к реальному взгляду на вещи и саму действительность. Однако характерно, что «*появление действительности*» (курсив Тургенева – *Е.С.*)» (*там же*), потрясшее

²⁹ Обычно словосочетание «слабый человек», обозначающее определенный тургеневский тип, употребляется в отношении героев более поздних прозведений Тургенева: повести «Вешние воды», романа «Дым» (в котором герой, в связи с исходом сюжетной истории, меняет свой «разряд», ибо проявляет известную силу характера), «таинственной» повести «Клара Милич» и некоторых других. См, напр.: «Тип слабого человека» утвердился в русской литературе во многом благодаря Тургеневу, и повести «Вешние воды» принадлежит здесь видное место». Муратов А.Б. Поздние повести и рассказы И.С. Тургенева в русском литературном процессе второй половины XIX – начала XX века//Проблемы поэтики русского реализма XIX века: Сб статей. Л., 1984. С. 81. Ярким «выразителем» этого типа уже для современников Тургенева был герой повести «Ася», что и заметил Н.Г. Чернышевский в известной статье «Русский человек на rendez-vous» (1857). О «сильном» типе, но не столь по произведениям Тургенева, сколько в некоей конструируемой абстракции поведения воображаемого и альтернативного «слабому» господину Н.Н. типа, писал П.В. Анненков в ответной Чернышевскому статье «О литературном типе слабого человека» (1858).

героя, происходит в первую очередь в нем самом. Меняется точка взгляда человека на мир, и вместо игры в нем собственных иллюзий и чувств он видит столкновение сил, независимых от его я, ибо ранее, благодаря произошедшему потрясению, сумел разглядеть их же в своей личности. Иначе говоря, свойственная романтизму «фантастичность» извне проецируется внутрь личности субъекта (она во многом продолжает определять его видение жизни), чтобы затем вновь выйти наружу под именем более реальной и реалистичной модели мира.

Рассмотренная в рассказе «Андрей Колосов» сюжетная ситуация с точностью повторяется в повести «Дневник лишнего человека», замыкающей 40-е годы в творчестве Тургенева. Чулкатурин заступает роль рассказчика-героя, князь – Андрея Колосова, незаметный чиновник Бизьмёнков – столь же незаметного Гаврилова; имя девушки меняется с Вари на Лизу (оно довольно постоянно в творчестве Тургенева). Излюбленный тургеневский тип «лишнего человека» помещается как бы между двух стульев: он не может претендовать на роль покорителя женских сердец, ибо по натуре отнюдь не сильный человек, но и бескорыстное служение женщине – не его амплуа. Последнему препятствует эгоистическая рефлексия, постоянная и излишняя в жизни сосредоточенность на собственном я, которая и делает его слабым в погоне за всеми житейскими благами, включая женскую любовь, которая не позволяет ему, не думая о последствиях, наслаждаться тем, что дает жизнь сейчас. Поэтому именно Бизьмёнков – безмолвный наперсник любви Лизы и князя, а затем утешитель ее разбитого сердца, становится избранником девушки, когда князь уезжает; Чулкатурин же, любящий Лизу и вначале могущий, казалось бы, рассчитывать на взаимность, в результате целого ряда ситуаций, демонстрирующих его «неблагородство», остается ни с чем и в конце повести умирает от туберкулеза в своем имении с не самым благозвучным названием Овечьи Воды.

В рассказе «Бретер» (1846) мы вновь видим «сильного» и «слабого» героев, хотя затем выясняется, что «слабость» прекрасногодушного мечтателя и поклонника Шиллера Федора Кистера была вызвана его душевной мягкостью и деликатностью, а «сила» Авдея Лучкова, так же как и его напускной романтизм, – лишь прикрытие черствости и душевной неразвитости. Сходная противоположность характеров была намечена ранее в одноактной драме Тургенева «Неосторожность» (1843), затем она получает развитие в рассказе «Три портрета» (1846), где, как писал еще Г.А. Бялый, «другой романтический бретер, Лучинов, становится физическим убийцей кроткого и доброго Рогачева»³⁰. В «Бретере» Кистер предстает и в роли «служителя» Маши, в награду он получает ее руку и сердце; пожалуй, это единственное произведение Тургенева того периода, где девушке удастся спастись от «любви» «сильного» типа – и то только потому, что мнимая «сила» Лучкова обо-

³⁰ Бялый Г.А. Указ. соч. С. 23.

рачивается его человеческим ничтожеством. Не случайно жизнь счастливого «слабого», перед развязкой совместившего в себе функции «служителя» и «сильного», оказывается недолговечной как в сюжете рассказа (Кистер погибает на поединке с Лучковым), так и в тот период в творчестве Тургенева в целом.

В рассказе «Петушков» (1848), где всего отчетливее следы влияния на Тургенева эстетики «гоголевского направления» русской литературы 1840-х годов, функции «служителя» и «слабого» типа совмещает в себе неказистый и недалекий поручик Петушков; «Дульсинеей» же его становится булочница Василиса. В рассказе «Жид» (1847) мы видим, быть может, самую сложную модификацию типов. Возле еврейской красавицы Сары сталкиваются молодой корнет (он же во времени повествования – рассказчик) и ее отец, старый жид Гиршель, падкий на деньги, готовый ради них на продажу родной дочери. Однако на поверку оказывается, что Сара свято блюдет девичью честь и верность отцу (добиться от нее чего-либо, кроме случайно сорванного поцелуя, рассказчику так и не удалось), который в данном случае выступает в роли «сильного», несмотря на всю свою видимую слабость, тщедушие и склонность к предательству. Сильный же корнет, отнюдь не отягощенный рефлексией, отступает на позиции «слабого» и даже не достаивается роли «утешителя» Сары. Указанные типы и связанное с ними развертывание сюжетной ситуации сохраняются и в романах Тургенева (так, Рудин – это «слабый» человек, произведенный любовью Натальи в «сильные», хотя играть эту роль он изначально не в состоянии), и в позднем его творчестве, однако с неизбежными вариациями, осложнениями и инверсиями.

Возникает вопрос: откуда взялись «сильный» и «слабый» герои в творчестве Тургенева – ведь к паре Фауст/Мефистофель эта дефиниция, очевидно, не применима. По-видимому, они появились тем же путем расщепления единой натуры на два варианта, что и демон – у Стено, Мефистофель – у Фауста. Анализ и безверье, рефлексия, направленная внутрь личности человека, как бы отчуждаются от нее и образуют тип сниженного, слабого (т.е. о- и рас-слабленного) Гамлета, – сниженного, ибо шекспировского героя отнюдь нельзя назвать слабым человеком, его заторможенность в пьесе порождена сложившейся ситуацией, необходимостью выяснения всех «привходящих обстоятельств» перед началом действия. Именно названные выше качества делают тургеневского героя «провинциальным Гамлетом», «желчевиком», буквально лишним, поскольку в борьбе за выживание, царящей как в природно-биологической, так и в социальной среде и требующей привычки к действию, они лишние.

В этом ключе совершенно адекватно оценивает себя Чулкатурин: «Лишний – именно. К другим людям это слово не применяется... Люди бывают злые, добрые, умные, глупые, приятные и неприятные; но лишние... нет. <...> А я... про меня ничего другого и сказать нельзя:

лишний – да и только. Сверхштатный человек – вот и все. На мое появление природа, очевидно, не рассчитывала и вследствие этого обошлась со мной, как с неожиданным и незванным гостем» и т.д. (*Тургенев 5*, 167) – продолжать цитировать «лишнего человека» можно до бесконечности, он сам лучше всех комментаторов раскрывает свои комплексы. Исходя из его самоопределения, за которым скрывается очень много личной авторской рефлексии, следует признать лишнего человека природно-антропологическим типом, отнюдь не социально-психологическим или социально-политическим, каким он стал в представлении русской демократической критики середины века и в последующем советском литературоведении. Он и выкристаллизуется затем в собственно Гамлета в статье Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот», он даст зерно образа Базарова, внешне кажущегося чрезвычайно сильным человеком, но в сюжете оказывающемся типом «слабым», поистине гамлетическим.

Еще В. Зеньковский полагал главным вопросом Базарова вопрос о смерти – наиболее мучительный для самого Тургенева в течение всей жизни ³¹. На проблеме смерти автор как бы «проверяет» своих героев – их способность к выходу за пределы себя и своей «быстротекущей» жизни, их личностную глубину и отвагу в поединке с судьбой. Причем здесь нет особого различия между мужчинами и женщинами: вопрос о смерти – центральный для Лизы Калитиной (не Лаврецкого), Елены Стаховой (не Инсарова и других), да даже княгини Р. из «Отцов и детей», судя по ее истории, переданной повествователем. Но особенно отчетлив знак смерти в судьбе лишнего человека, и опять он сам проговаривает это. Рассказывая о смерти отца, произошедшей, когда ему было двенадцать лет, Чулкатурин пишет: «Ни одной мысли у меня не было в голове; я весь отяжелел, но чувствовал, что со мною совершается что-то страшное... Смерть мне тогда заглянула в лицо и заметила меня» (*там же*, 165). В конце же своего дневника герой замечает: «Мне тяжело писать... бросаю перо... Пора! Смерть уже не приближается с возрастающим громом, как карета ночью по мостовой: она здесь, она порхает вокруг меня, как то легкое дуновение, от которого поднялись дыбом волосы у пророка...» (*там же*, 207), и действительно, эта запись становится последней в его журнале.

По традиции вопрос о смерти вводится в компетенцию Гамлета (знаменитое «To be or not to be...»), однако не менее значим он был и для романтиков, включая Байрона. Уже в драматической поэме Тургенева «Стено» мы находим монолог героя, несущий в себе тот же смысл, что и последующая инвектива бытию Базарова. «Все то, что хоронил я в своей груди, / Что мыслил я высокого, все думы / Моей души и все, что на земле / Я выстрадал, – вся моя жизнь, Антонио, / Исчезнет безответно в молчаливых, / Безмолвных недрах вечности...» (*Тургенев 11*, 483). Базаров в разговоре с Аркадием Кирсановым под стогом сена размышляет:

³¹ См.: Зеньковский В.В. Указ. соч. С. 48 - 49.

«Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет; и часть времени, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед вечностью, где меня не было и не будет... А в этом атоме, в этой математической точке кровь обращается, мозг работает, чего-то хочет тоже... Что за безобразие! Что за пустяки!» (Тургенев 3, 263). Почему «безобразие» и «пустяки»? Потому что по объективной логике вещей, так сказать, «с точки зрения вечности», человеческая жизнь – ничтожная малость; об этом же говорит Базарову и его естественнонаучное мировоззрение. Однако человеческое я смириться с этим не хочет и не может – отсюда, как указывал В.В. Зеньковский, появляется в творчестве Тургенева, а несколько раньше и параллельно с ним – Герцена, мотив персонализма, знаменующий тему метафизической неустойчивости человека в мире, его трагической «выброшенности» в бытие и «заброшенности» в нем³². Таким становится содержательное наполнение гамлетического характера в творчестве зрелого Тургенева.

Романтически акцентированная тема смерти байроновского Манфреда, перенесенная ранним Тургеневым на характер Стено, сохраняется затем в его творчестве в полном объеме, но получает вполне конкретное и, вместе с тем, философское обоснование как тема человека «вообще», *everyman*. Причем это метафизическое содержание человеческого сознания в столкновении с законами бытия обнаруживается Тургеневым посредством работы с архетипами – своего рода «первофеноменами», как называл их Гете. В одной из своих статей Ю.М. Лотман, отталкиваясь от многочисленных работ исследователей творчества Тургенева, отмечал, что его сюжеты «разыгрываются... в трех планах: во-первых, это современно-бытовой, во-вторых, архетипический и, в-третьих, космический. <...> Последовательное вторжение одного плана в другой меняет мотивировки, показывает случайное как закономерное, а кажущееся закономерным разоблачает как «человеческий балаган»³³. Замечание Лотмана носит концептуальный характер и помогает понять Тургенева не просто как «чистого» художника и эстета, но и, в традиции русской классики XIX века, как писателя, обладающего, быть может, более скрытой, нежели у Толстого и Достоевского, но не менее глубокой и напряженной философской интуицией, своей особой темой, относимой к разряду «вечных тем» мировой литературы. Однако, как мы стремимся показать, архетипы не просто определяют один из сюжетных уровней в структуре текстов Тургенева наряду с двумя другими. Архетип выступает для писателя своеобразным инструментом – способом художественного исследования основ человеческого характера в его взаимоотношении с жизнью. Этот способ в творчестве Тургенева универсален и влияет как на систему образов, так и на сюжет,

³² Там же. С. 47 - 48.

³³ Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия// Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. Т. 3. Таллинн, 1993. С. 106.

он же подчас задает тон природно-космическому плану, эксплицированному через содержание сознания героя (будь то «лишний» Чулкатурин или оказавшийся «ненужным» России Евгений Базаров), ибо, как и положено архетипу в концепции Юнга, содержит этот план в себе.

Архетипическая пара *Фауст / Мефистофель* является инвариантной и по отношению к типам из рассмотренных выше сюжетов произведений Тургенева 1840-х годов, условно обозначенным у нас как «служитель» и «сильный человек». Противоречивость взаимоотношений Фауста с людьми (от Маргариты до Филимона с Бавкидой) Юнг объяснял его «двойным предназначением»: Фауст одновременно – «спаситель и губитель», он постоянно находится «между Сциллой мироотвержения и Харибдой мироприятия»³⁴. Отсюда вытекает, что тип «сильного» у Тургенева – это «губитель», обнаруживаемый в структуре личности Фауста и отчасти воплощенный в образе Мефистофеля (который в сюжете трагедии порой берет на себя «губительные» функции Фауста: ведь именно он способствовал гибели как Маргариты, так и несчастных старичков). Тургеневский же «служитель» – фаустов внутренний «спаситель», связанный сокровенными узами со «слабым» типом как его я-идеал, но одновременно являющийся ипостасью «сильного» героя, как если бы тот был наделен «джентльменскими» качествами. Вместе с тем, из типа «служителя» и возникнет затем образ тургеневского Дон-Кихота – «энтузиаста, *служителя* идеи (курсив наш – Е.С.)» (*Тургенев* 12, 196), как он обозначен писателем в статье «Гамлет и Дон-Кихот».

Представленная нами схема основных типов действующих лиц творчества Тургенева согласуется с определениями «функций» сказочных героев в «Морфологии сказки» В.Я. Проппа. «Слабый» герой Тургенева коррелирует с героем-«жертвой» по схеме Проппа; «сильный» – с «вредителем» или лжегероем; «служитель» – с собственно героем-протаганистом, «искателем» и «спасителем», а иногда – с «помощником»³⁵. Функции «искателя» может принимать на себя герой – «жертва» (так чаще всего и бывает в сказочных сюжетах), то есть тургеневский «слабый» тип. Этот вариант реализуется, скажем, в романной судьбе Базарова и его сниженного «двойника» и природно-психологического «отца» Павла Петровича Кирсанова (поиску и разгадке ускользнувшей от него княгини Р. фактически посвящена вся жизнь Павла Петровича). Но поиск «слабого» героя никогда не венчается успехом: «жертвенный» аспект его личности берет верх³⁶. Естественно, в ходе творчества у Тургенева происходит расширение и углубление содержательного комплекса «жертвенного» героя: его «слабость» определяет не просто

³⁴ Юнг К.Г. Либи́до, его метаморфозы и символы. СПб., 1994. С. 95.

³⁵ См.: Пропп В.Я. Морфология сказки. Л., 1928; репринтное изд. Рига. С. 88-89.

³⁶ Сопоставление сюжетики тургеневских произведений с морфологическими схемами волшебной сказки позволяет выявить целый ряд фольклорных мотивов, трансформированных писателем, которые в нашей логике имеют статус мотивов архетипических. Однако эта работа с *содержательностью* сюжетно-образной структуры

неуспех в любви, но глобально-метафизическое поражение в поединке с бытием, мирозданием, равнодушно взирающим на человека и рассматриваемым им самим, в силу этого подчеркнутого равнодушия, как прямо враждебная личности стихия, как кровный враг.

Именно так относится к природе Базаров. Его размышления под сгогом сена, фрагмент из которых приведен у нас выше, продолжают следующим обменом реплик с Аркадием: « – Позволь тебе заметить: то, что ты говоришь, применяется вообще ко всем людям... / – Ты прав, – подхватил Базаров. – Я хотел сказать, что они вот, мои родители то есть, заняты и не беспокоятся о собственном ничтожестве, оно им не смердит... а я... я чувствую только скуку и злость (курсив наш – Е.С.) » (Тургенев 3, 263). К чертам личностного облика Базарова относятся и ненависть (см. там же, 264), и презрение к общей массе, пригодной лишь «горшки обжигать» (там же, 246), и глубинное, злобное негодование на закон природы, по которому из него, Евгения Базарова, потом «лопух расти будет» (там же, 265). Еще Н.Н. Страхов, современник Тургенева, указывал на своего рода мифологический «подтекст» образа Базарова – его связь с древними Титанами, восставшими против власти отца (у Страхова – матери-земли): «Базаров – это титан, восставший против своей матери-земли; как ни велика его сила, она только свидетельствует о величии силы, его породившей и питающей, но не равняется с матернею силою»³⁷. В древнегреческом мифе титаны, как известно, были побеждены олимпийцами во главе с Зевсом, причем одержать эту победу олимпийцам помогла Гейя; затем титаны были низвергнуты в тартар – место, где, по мифологическим представлениям древних, «залегает корни земли и моря,

текстов Тургенева выходит за рамки нашего, чисто «формального» анализа. Дадим один пример, получивший отражение в исследованиях фольклористов. Рассматривая различные источники образа Базарова в романе «Отцы и дети», В.А. Смирнов указывает, что архетипический план образа связан с фигурой св. Георгия или Егория (Юрия) — по народному поверью, повелителя волков, защитника скота и, как гласят многочисленные апокрифы, змеборца. Зооморфность и даже «змеиность», говорит тот же исследователь, — характерные черты облика Анны Сергеевны Одинцовой (см.: Смирнов В.А. Литература и фольклорная традиция. Иваново, 1992. С. 50 - 61). Продолжим разворачивание этого архетипа. Согласно финалу романа, Базаров погибает, так и не сумев «победить» Одинцову — не завладев «царь-девицей», которая в тургеневском сюжете «оборачивается» змеем или змеей. Таким образом, подвиг Георгия-Победоносца, чей архетип, подчеркиваем, очень значителен в структуре образа Базарова (ибо даже день рождения героя приходится на 22 июня — день летнего солнцестояния, праздник языческого Ярилы, затем, в эпоху христианизации, совпавшего со св. Георгием), самим Базаровым не свершен, более того, он терпит поражение от змея / царь-девицы и вскоре умирает. Может возникнуть вопрос: кому или чему приносится эта своеобразная «жертва»? Поскольку змей / змея в представлениях разных народов — хтоническое божество, коррелирующее у славян с культом матери-сырой земли, ответ очевиден: Базаров побежден самой землей, матерью-природой, и не случайно перед смертью он видит «лес»... (В.А. Смирнов толкует этот образ из предсмертного бреда Базарова как символ народа и России, которых герой не разгадал. Безусловно, это так, хотя смысловая парадигма образа «леса» может быть значительно расширена).

³⁷ Страхов Н.Н. Литературная критика. М., 1984. С. 198.

все концы и начала»³⁸. Не этих ли подземных глубин, обнаруженных к тому же в недрах собственной личности, страшится Базаров?.. Ведь его возмущение против своей индивидуальной конечности и смерти, которая заранее обесмысливает все человеческие деяния и заботы, в том числе и заботы о благополучии «мужика», хотя по видимости и облечено в форму признания неизменности естественных законов, является выражением общего протестующего несогласия с коренным законом природной, земной жизни – со сменой поколений, когда младшие «побеждают» старших и занимают их место «под солнцем». Именно этот смысл, как нам представляется, и был зафиксирован древними греками в мифе о титанах, которые сначала побеждают отца Урана, а затем, с рождением нового поколения богов, оказываются побеждены ими. Симптоматично, что симпатии Геи (земли) переходят от старших к младшим; если же учесть что супруг Геи, Уран, был изначально порожден ею самой, то названный нами закон наследования через низвержение «отцов» представляется идущим от Геиного, земляного или общеприродного начала.

Базаров не признает аристократической, прозападнической позиции Павла Петровича, но сам он, как неоднократно было замечено ранее и в чем мы убеждаемся, внимательно читая роман, чрезвычайно похож на своего видимого антагониста. Их родство, о чем было сказано выше, носит природно-психологический или типологический характер³⁹. Но это еще и родство идеологическое, аналогичное тому, что позволило затем Ф.М. Достоевскому сделать Степана Трофимовича Верховенского кровным отцом «беса» Петра Верховенского и воспитателем всей стаи прочих «бесов» и «бесенят» романа. Кстати напомним, что в облике Степана Трофимовича (а не только писателя Кармазинова) и в системе его убеждений есть много черт, свойственных самому Тургеневу, и прежде всего это преклонение перед красотой, неверие в прочные основы национальной культуры и ориентация на принципы социального общежития западного общества⁴⁰. Павла Петровича Кирсанова с известной

³⁸ *Мофологический словарь* / Под общей ред. Е.М. Мелетинского. М., 1990. С. 519.

³⁹ Об этом свидетельствуют, в частности, параллелизм любовных историй героев, когда оба терпят жизненный крах из-за любви к «роковой» женщине, одинаково присущая обоим безразличность в отношении к жизни и ее «прозе» (в этом плане ухаживания Базарова за Фенечкой стоят возмущения Павла Петровича базаровской «безнравственностью»), одиночество и оторванность от земли с ее радостями и тревогами, равнодушие к искусству, откровенно подчеркиваемое Базаровым и более скрытое у Павла Петровича, наконец, полное выпадание обоих персонажей из сферы как обыденной жизни, так и обычного человеческого труда. Об известной похожести любовных историй героев в типологическом плане упоминали исследователи. См., напр.: *Маркович В.М.* Человек в романах И.С. Тургенева. Л., 1975. С. 62. «Кстати сказать, портрет Одинцовой выдержан в тех же почти тонах, что и портрет княгини Р.», – писал Г.А. Белый (*Белый Г.А.* Указ. соч. С. 166). Несколько лет назад автору данной статьи привелось услышать рассуждение на эту тему московского исследователя Е.А. Яблокова, которое автор здесь собственно и развивает.

⁴⁰ Еще А.С. Долинин указывал: «В концепции «Отцов и детей», так, как она дана в «Бесах», в той духовно-генеалогической связи, которая устанавливается ме-

оговоркой также можно отнести к «отцам» нигилизма; его преданность неким общим «принципам» – это верность «форме» вне конкретного содержания, понимаемого более чем абстрактно. Да и что, как не демонстрация «нигилизма», его финальный отъезд из России, его образ жизни за границей, иронично переданный в одном абзаце эпилога («Он ничего русского не читает, но на письменном столе у него находится серебряная пепельница в виде мужицкого лаптя». *Тургенев* 3, 332). Опять же сошлемся на Достоевского – для него была очевидна непосредственная связь между русскими «скитальцами» и западниками и позднейшими нигилистами.

А потому конфликт Базарова и Павла Петровича изначально предопределен их общим отторжением от общеприродного же закона наследования и смены поколений. «Дети» свергают «отцов» – как в древней мифе о титанах: таков символический смысл их непрерывных словесных поединков и, наконец, злополучной дуэли, приведшей к вполне реальному кровопролитию. И здесь образ Фенечки с ее простонародным обликом и крестьянскими корнями («... вся беленькая и мягкая, с темными волосами и глазами, с красными, детски пухлявыми губками и нежными ручками. На ней было опрятное ситцевое платье; голубая новая косынка опрятно лежала на ее круглых плечах. <...> Она ходила немножко вразвалку, но это к ней пристало». – *Там же*, 169) обозначает положительный аспект матери-земли (отрицательно-демонический, змеиный аспект Геи подчеркнут в образе Одинцовой, а до того – княгини Р.; см. у нас сноску 36). За ее внимание борются оба героя – и Павел Петрович, и Базаров, но поскольку оба ведут генезис от «слабого», рефлексивного типа, Фенечка не достается никому из них.

Фенечка, как и трезвая, приспособленная к жизни Катя Одинцова – это удел и награда иных «отца» и «сына» – Николая Петровича и, соответственно, Аркадия Кирсановых. А через эти образы мы выходим на глубинный смысл тургеневского архетипа Дон-Кихота, возникшего, как было сказано раньше, из «служителя» и «сильного» человека. Ибо именно «сильный» герой выражает враждебные человеческому сознанию силу и мощь равнодушной природы, в общем строе которой все подчинено закону силы, гармонии и здоровья. «Служитель» же – это воплощенная возможность жить с данным законом в ладу, для чего нуж-

жду поколением людей сороковых годов и поколением шестидесятых — эпигонами нигилизма, Петр Верховенский духовный сын не Степана Трофимовича, а именно Кармазинова». *Долинин А. С.* Достоевский и другие: Статьи и исследования о русской классической литературе. Л., 1989. С. 173. В этом случае параллелизм пар «Кармазинов — Петр Верховенский» и «Павел Петрович — Базаров» становится еще очевиднее. Не кровное, а чисто идеологическое родство связывает нигилиста-шестидесятника с представителем старшего поколения, которым у Тургенева является человек 30-х годов, у Достоевского — 40-х. Естественно, Достоевский спрямил и огрубил своих «отца» и «сына», однако факт, что он ориентировался на роман Тургенева, очевиден. Тот же Долинин указывал на прототипичность образа Тургенева и для Степана Трофимовича Верховенского.

но «не высовываться» и исполнять свое, Богом и природой назначенное дело, как исполняет его (и не ропщет) сначала Николай Петрович, а затем его сын Аркадий. Об общей и согласной судьбе их говорится в эпилоге: «Кирсановы, отец с сыном, поселились в Марьине. Дела их начинают поправляться» (*там же*, 331).

Сама возможность жить в ладу и гармоническом единстве с природно-естественными законами была увидена Тургеневым еще в конце 1840-х годов, когда он работал над рассказами, затем вошедшими в книгу «Записки охотника», и увидена в народно-крестьянской среде. Так, одним из первых ясных воплощений будущего типа Дон-Кихота можно считать Калиныча из рассказа «Хорь и Калиныч» (1847). «Калиныч... принадлежал к числу идеалистов, романтиков, людей восторженных и мечтательных» (*Тургенев 1*, 14), он «стоял ближе к природе» (*там же*), и не случайно «без него г-н Полутыкин (барин – Е. С.) шагу ступить не мог» (*там же*, 10). Здесь же, что в целом характерно для метода Тургенева, Калинычу противопоставляется Хорь – «человек положительный, практический, административная голова, рационалист» (*там же*, 14), прекрасный семьянин и хозяин, короче – крестьянский вариант «сильного» тургеневского человека (функции «слабого» типа, во-первых, выполняет в книге сам рассказчик, а во-вторых, «слабых» героев набирается достаточно среди помещиков – Гамлет Щигровского уезда, например, и даже, хотя значительно меньшее число, среди крестьян: мальчик Павел из «Бежина луга» и др.). В «Поездке в Полесье», повести 1857 года, характер Калиныча продолжен в образе крестьянина Егора, который играет по отношению к рассказчику роль настоящего «служителя» и, более того, «спасителя», вытаскивая его на свет Божий из «неизведанной, темной глубины» и «вечной скорби» размышлений о своем ничтожестве перед лицом вековой природы (*Тургенев 6*, 190). Тип «сильного» тургеневского человека представлен здесь характером Ефрема – мужика «шалого», «окаянной души».

Таким образом, именно вглядывание в народно-крестьянскую жизнь, сращенную с бытием природы, позволило Тургеневу в «Поездке в Полесье» сформулировать, наконец, ее, природы, закон и единственно понятный разуму человека смысл: «Тихое и медленное одушевление, неторопливость и сдержанность ощущений и сил, равновесие здоровья в каждом отдельном существе – вот самая ее основа, ее неизменный закон, вот на чем она стоит и держится. Все, что выходит из-под этого уровня – кверху ли, книзу ли, все равно, – выбрасывается ею вон, как негодное» (*там же*, 198). Соответствие этому закону, как показали мы выше, определяет судьбы персонажей в романе «Отцы и дети»: отец и сын Кирсановы спокойно принимают его – и в гармонии и достатке идут к старости (точнее, к расцвету); Базарова он – в отношении к собственной личности – возмущает, хотя сам же герой, согласно мифологическому сюжету, осуществляет этот закон в его самой активной форме на практике: спорит и стреляется с Павлом Петровичем, пытается

победить женщину-змею... и, естественно, гибнет, но преждевременно и бесславно (Павел Петрович еще при жизни стал «мертвецом», недаром он воспринял свое ранение как смертельное, не случайна и фраза повествователя: «Освещенная ярким дневным светом, его красивая, исхудалая голова лежала на белой подушке, как голова мертвеца... Да он и был мертвец». – *Тургенев 3*, 209). В повести Тургенева «Переписка» (1856) один из представителей тургеневского «слабого» типа, alter ego автора, прямо приходит к мысли о том, что общеприродный закон гармонического равновесия реализуется в жизни людей через смену поколений. Оказавшись на «обочине» жизни, он обобщает свой опыт в следующих словах: «... жизнь только того не обманет, кто не размышляет о ней и, ничего от нее не требуя, принимает спокойно ее немногие дары и спокойно пользуется ими. Идите вперед, пока можете, а подкосятся ноги, сядьте близ дороги да глядите на прохожих без досады и зависти: ведь и они недалеко уйдут!». (*Тургенев 6*, 105).

Итак, произведем необходимую коррекцию предыдущих выводов. Тип Дон-Кихота возник у Тургенева на основе «сращения» мужичьего характера поэта, природного жителя и «служителя», наложившегося, в свою очередь, на тип «служителя» из образованной среды (причем последний, благодаря объединению с крестьянскими образами «Записок охотника», получил своего рода философско-естественное основание и подкрепление), с типом «сильного человека» как иной ипостасью Фауста. Тургенев неоднократно пробовал наделить своего «слабого» «сильными» качествами. Это не только простодушный мечтатель Кистер из раннего «Бретера», это – опять – сам Базаров, в котором пронизательная Катя Одинцова угадывает черты «хищника» («Он хищный, а мы с вами ручные». – *Тургенев 3*, 300) и который вызывает постоянные ассоциации с волком. Но краткость и драматизм жизни этого персонажа в его романном сюжете весьма симптоматичны. «Хищником» можно быть, лишь не думая (как Андрей Колосов в рассказе 1844 года); мучительная рефлексия, развившаяся в Базарове с любовью к Одинцовой, разъедает его силу, сила оборачивается в итоге слабостью и полной беззащитностью героя перед бытием. В этом плане Базаров и оказывается непосредственным предшественником «нигилистов» Достоевского: Ипполита Терентьева из романа «Идиот», безымянного юноши из статьи «Приговор», помещенной в «Дневнике писателя» за 1876 год. Именно в этих образах концентрируется идея абсолютной беззащитности и бессилия человека перед лицом огромной природы как прямо неизбежных в ситуации, когда душа человеческая лишена веры во что-либо иное, кроме законов самой природы, обрекающей его к небытию. Отсюда же идет дальнейшее и принадлежащее собственно Достоевскому развитие идеи одинокого человеческого своеволия «через противное» – через самовольное исполнение закона смерти – в образах Ипполита Терентьева и Кириллова («Бесы»). Однако предпосылки

никновения этой идеи опять-таки были заложены в характеристике Евгения Базарова у Тургенева⁴¹.

Истинно сильным человека делает только вера – к такому выводу приходит Тургенев в период работы над статьей «Гамлет и Дон-Кихот», и именно начало веры становится решающим во всех последующих реализациях героя дон-кихотского склада. Пожалуй, самые «чистые» варианты типа Дон-Кихота будут даны Тургеневым в более позднем творчестве; мы бы назвали здесь Марианну из «Нови» (1876), Софи из «Странной истории» (1869), безымянную девушку из «Порога» («Стихотворения в прозе») несмотря на то, что характер последней едва намечен. Самому автору, как известно, веры дано не было, и потому, быть может, «дон-кихотство» Софи носит такой загадочно-фатальный характер, принимает обличие юродства. «Я ничего не понимал, – честно признается повествователь, изложив историю Софи, – <...> Я не понимал поступка Софи; но я не осуждал ее, как не осуждал впоследствии других девушек, так же пожертвовавших всем тому, что они считали правдой, в чем они видели свое призвание. <...> Мир сердцу твоему, бедное, загадочное существо!» (Тургенев 7, 214). Таким образом, и без дополнительного анализа очевидно, что после статьи «Гамлет и Дон-Кихот» представление автора об особых качествах дон-кихотского ха-

⁴¹ Смерть Базарова – врача и естествоиспытателя – от пореза пальца при вскрытии трупа нельзя не признать абсолютно дурацкой в силу ее случайности и внешней немотивированности (ну кому, как не Базарову, было знать о последствиях этого пореза). Отсюда очевидна ее закономерность, в сюжетной действительности романа обусловленная логикой художественного мышления автора, рассмотренной нами выше, а в фабульной действительности – перестройкой личностной структуры героя, произошедшей в связи с его «испытанием любовью». Базаров захотел умереть, ибо перевернулась его вселенная, ибо побежденному «хищнику» нет больше места под солнцем; по-видимому бессознательно, он «выбрал» тот способ смерти, который, согласно его естествонаучному знанию, «бьет в яблочко». Тем самым, умирая, он не то чтобы «совершает подвиг» (как гласит демократическая версия интерпретации его смерти) – он в последний раз самоутверждается как автономная и признающая лишь разумную, детерминированную и освященную самим же человеком власть природы над собой. Естественное знание в базаровской логике тем и хорошо, что позволяет рационально понять и, значит, признать власть общеприродных законов над *моей* индивидуальностью (свобода рассматривается здесь в качестве «разумной необходимости»), следовательно, оно позволяет *мне* думать, что *я* – властелин над этой бездумной материей во *мне*. Лишь мысль о смерти несколько снижает вес индивидуальности в ее собственных глазах. Хотя, с точки зрения собственно естествонаучного мышления, и в смерти нет ничего непонятно-непредсказуемого – это удел всех живых организмов. Поэтому печаль Базарова о своей смертности и ничтожности своего *я* перед законами мироздания следует признать своего рода атавизмом романтического сознания, что и доказывает произведенное нами ранее сопоставление размышлений Базарова, «лишнего человека» и Стено (Базаров оказывается по существу таким же, как они, романтическим эгоистом). Влечение же к Одиновой, сохраняющееся в герое несмотря на все знание им «правил» этого естественного процесса, убеждает его самого в иллюзорности и утопичности представления о своем самоволии и самовласти в мире природы, исходящем из познания ее законов. И в этом ключе порез пальца с почти стопроцентной гарантией неминуемой смерти от трупного яда (ибо меры предосторожности Базаров вовремя не принял) – это, с одной стороны, его последнее заявление своей власти над собой, основанной, повторяем, на знании органических законов, а с другой стороны, последнее средство сохранения прежней, пусть утопической, но самостоятельно выработанной модели мира, возвышающей его в собственных же глазах.

рактера субъективизируется – объективный (социально-политический, исторический и т.п.) смысл этого «вечного» образа сужается до размеров сугубо личного и произвольного, не зависящего от внешних обстоятельств, поступка человека; соответственно логике архетипического мышления, единственным источником загадочного поведения «дон-кихотов» признается их индивидуальная натура, в которой проявляют себя некие общие, коллективно-бессознательные, как сказал бы Юнг, и национально-русские стереотипы⁴².

Особый вопрос – почему чистота типа Дон-Кихота оказалась представлена сугубо в женских характерах. Хотя в логике «природосообразного» мышления Тургенева очевиден и ответ: ведь женщина – это наиболее проявленное, незамутненное рефлексией лицо самой природы; кому же, как не ей, быть воплощением природной силы и хищности: о последнем свидетельствует галерея женщин-хищниц в творчестве писателя, венчающаяся образом Полозовой из «Вешних вод» (хотя и он – далеко не последний). И кому, как не ей, быть «служителем», постигая в собственном бытии безусловный приоритет «долга» над всеми соображениями индивидуального, эгоистического я. Поэтому та мораль «долга и отречения», к которой приходит тургеневский герой в финале повести «Фауст», в произведениях второй половины 1850-х годов становится принципом жизни героинь-женщин, а уж через них – и мужчин (Лиза Калитина и Лаврецкий; Елена Стахова); она же, собственно, и определяет специфику «странного» поведения Софи и других «тургеневских девушек» в позднем творчестве писателя.

Пожалуй, в пределах данной статьи нам осталось разрешить едва ли не самый важный вопрос: как связано с архетипическими основами художественного мышления Тургенева природное начало, которому волей-неволей подчиняются его герои, одни – покорно и бездумно, иные, и по парадоксальной логике именно «слабые», – с враждебностью и злобой. Обычно эта тема толкуется в направлении установления связи Тургенева с философским пантеизмом Гете ⁴³. Основания тому дает

⁴² Это архетипическое содержание образа Софи в его национально-русском воплощении чрезвычайно тонко уловил И.Ф. Анненский: «И Софи, и мать ее, и ее бабушка, и все знали *одну* веру, веру своих нянек, веру рабынь. Это была вера в божественное страдание, завидное уже тем, что оно *вольное*, а не подневольное, как у всех нянек и их присных. Они и молились все на одну и ту же потемневшую икону с медным сиянием и длинными глазами на лице богородицы, которое склонялось к предвечному младенцу, как слишком тяжелая от небесных слез георгина. / И никто, кроме самого безобразного, самого грязного и самого безумного из подобий Бога, не имел *больше прав* стать наставником для девушки, искавшей правды перед большеголовым и старчески неподвижным младенцем старой иконы». Но затем Анненский высказывает еще одну, отвечающую его эстетике и, вместе с тем, скрытому смыслу эстетики Тургенева, версию странного поступка Софи: «Может быть, в изысканном *аскетизме* этой незаметной, этой слившейся с массой подвижницы следует видеть лишь *эстетизм* высшего порядка? / Исканье исключительной, выше наслаждения ею и выше даже ее понимания стоящей Красоты? <...> В основе искусства лежит как раз такое же, как и в жизни Софи, обоготворение невозможности и бессмыслицы. Поэт всегда исходит из *непризнания жизни*...». Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 144, 145.

⁴³ См.: *Баттото А.И.* Тургенев - романист. С. 51 - 54, 89 - 92; *Тиме Г.А.* Указ. соч. С. 30-42.

творчество самого писателя. Еще в статье о «Фаусте» 1844 года Тургенев указывал на «... другой могучий образ», перед которым бледнел и исчезал Мефистофель, это воплощенное проявление критического начала в ограниченной сфере отдельной личности» (*Тургенев* 12, 28). «Упорной односторонностью» отвлеченной натуры Фауста, говорит Тургенев, «проникнута вся трагедия, исключая величавого появления Духа Земли в начале первой сцены. В громовых его словах слышится нам голос Гете-пантеиста, того Гете, который вне страстного разнообразия человеческого мира признавал одну безразличную, спокойную «субстанцию» Спинозы и уходил в нее как в свое «убежище» (in sein Asyl), когда его собственная личность начинала ему надоедать» (*там же*, 29). «Дух Земли» не случайно выделен Тургеневым в отдельный и самостоятельный образ первой части гетевской трагедии, по значимости в концепции автора равноценный образу Фауста. Именно он маркирует архетипическое содержание природно-космической темы в художественном сознании Тургенева.

В трагедии Гете перед тем, как вызвать Духа Земли, Фауст долго смотрит на знак макрокосма (который в алхимии обычно изображался в виде шестиконечной звезды) – символ целостности и единства духовного мира человека и Вселенной. Этот знак чрезвычайно притягателен для Фауста, но последовать ему он не в силах, ибо осознает собственную малость и недостаточность своих знаний перед лицом бытия с его неисчерпаемыми тайнами: «С напрасным стоном, / Природа, вновь я в стороне / Перед твоим священным лоном! / О, как мне руку протянуть / К тебе, как пасть к тебе на грудь, / Прильнуть к твоим ключам бездонным!» (*Гете*, 49-51)⁴⁴. Вместе с тем, здесь же заключена неразрешимая для Фауста дилемма всей его жизни, корень его бесконечной тоски. По слову Юнга, это «...страстное томление по всем глубочайшим источникам своего собственного бытия, по чреву матери и в лице его по общности с бесконечной жизнью во всех несметных проявлениях бытия»⁴⁵. Иначе говоря, это стремление к полному слиянию с природно-космической жизнью, решиться на которое в наличном состоянии Фауст не может (ибо это означало бы смерть его отдельной личности) и потому «с досадою перевертывает страницу». Видя далее перед собой знак земного духа, он признает: «Я больше этот знак люблю, / Мне дух земли родней, желанней. / Благодаря его влиянию / Я рвусь вперед, как во хмелю» (*Гете*, 50). И хотя Дух Земли отвергает притязания Фауста на подобие себя с ним, сам гетевский герой определяет его как свой «прообраз» («О деятельный гений бытия, / Прообраз мой!» – *Гете*, 51).

Интересно, что совершенно аналогично порядку действий Фауста в разобранный нами сцене из первой части поэмы Гете выстраиваются рассуждения Тургенева в письме Полине Виардо от 1 мая 1848 года,

⁴⁴ Сноски на произведение Гете даются нами в тексте по изданию: *Гете И.В.* Фауст / Пер. с нем. Б. Пастернака. М., 1969.

⁴⁵ *Юнг К.Г.* Либи́до, его метаморфозы и символы. С. 206.

которые он сам затем объясняет «философско-пантеистическим настроением ума». «Странное впечатление производит природа на человека, когда он один... В глубине этого впечатления есть ощущение горечи, свежей, как благоухание полей, немного меланхолии, ясной, как в пении птиц. <...> Я без волнения не могу видеть ветку, покрытую молодыми зеленеющими листьями, отчетливо вырисовывающуюся на голубом небе, – почему? Да, почему? По причине ли контраста между этой маленькой живой веточкой, колеблющейся от малейшего дуновения, которую я могу сломать, которая должна умереть, но которую какая-то щедрая сила оживляет и окрашивает, и этою вечною и пустою беспредельностью, этим небом, которое сине и лучезарно только благодаря земле? <...> Я не выношу неба – но жизнь, действительность, ее капризы, ее случайности, ее привычки, ее мимолетную красоту... все это я обожаю. Я ведь прикован к земле» (*Тургенев Письма*, 67-68)⁴⁶. Отторжение от «неба» и всего, «что херувимы (эти прославленные парящие лики) могут увидеть в небесах» (*там же*), – постоянный мотив писем Тургенева данного периода. В знаменитых и часто цитируемых строчках из письма Полине Виардо 1847 года, описывая свои впечатления от «Поклонения кресту» Кальдерона, он совершенно по-фаустовски восклицает: «...существо, столь отважно провозглашающее свое собственное ничтожество, тем самым возвышается наравне с этим фантастическим божеством, игрищем которого он признает себя. <...> Какой я ни на есть атом, я сам себе владыка; я хочу истины, а не спасения; я чаю его от своего ума, а не от благодати» (*там же*, 55–56). «Небо» выступает здесь для писателя символом равнодушия и беспредельности Вечности, а также некоей безличной божественной воли, которую сам же человек, благодаря своему разуму, усматривает во Вселенной и которой в ней в действительности, скорее всего, нет – есть лишь «игрище» слепых сил вековой природы, космоса. Отталкиваясь от такого «неба», Тургенев, подобно Фаусту, отождествляет себя с «землей».

Дух Земли по исследованиям Юнга – алхимическое начало *prima materia*, нечто *in creatum*, несозданное, аналогичное первозданному хаосу – «работа премудрой природы»⁴⁷. «Все сотворенные вещи, включая минералы, извлекают свою силу из духа земли. Этот дух есть жизнь...»⁴⁸. Он является «видом материальной земли-духа, гермафродитом, который обладает духовно-мужским и телесно-женским аспектами»⁴⁹. Его двойная природа проявляется в том, что он может выступать как «дух тьмы в теле человека, вынуждающий его душу наполняться всеми грешными тенденциями»; «это одновременно смертельный яд, василиск, скорпион,

⁴⁶ Письма Тургенева цитируются нами по изданию: *Тургенев И. С. Собр. соч.*: В 12 т. Т. 12: Письма. М., 1958.

⁴⁷ Юнг К. Г. Психология и алхимия. М.: «Рефл-бук»; Киев: «Ваклер», 1997. С. 344.

⁴⁸ *Там же*. С. 346.

⁴⁹ *Там же*. С. 349.

панацея и спаситель»⁵⁰. «Психологическим эквивалентом этой темы является проекция в высшей степени очаровывающего бессознательного содержимого, которое, подобно всем таким содержаниям, обнаруживает нуминозное – «божественное» или «священное» – качество»⁵¹. Вместе с тем, *prima materia* мыслилась в алхимии «как вечно изменяющаяся субстанция, или даже как эссенция, душа этой субстанции»⁵². В древние времена это начало символизировалось Меркурием, который подчас изображался в образе змеи, висящей на кресте.

Именно *prima materia* трансформируется в образ Природы-женщины в одном из Стихотворений в прозе Тургенева под названием «Природа» – некую стихию, безразличную к бытию человека, бесконечно порождающую и разрушающую жизнь (в «Поездке в Полесье» рассказчик наблюдает и отслеживает действия той же стихии, разлитой вокруг, но еще не мифологизирует ее). Мифологический «подтекст», обнаруженный нами в «Отцах и детях», также связан с *prima materia*, в романе представленной и как собственно природа с ее законами, тревожащими ум и сердце Базарова – философский уровень, и в образе змеи, кусающей себя за хвост (один из древних символов *prima materia*): в этой мифологической ипостаси в романе выступают княгиня Р. и Анна Сергеевна Одинцова. «Спасительные» и «пожирательные» функции Духа Земли реализуют себя в тургеневской типологии в объеме всего его творчества через образы «сильного человека» и «служителя», трансформирующегося в Дон-Кихота.

Таким образом, творчески-преобразующие функции «земли» – ее неиссякаемая способность «рождать» и «поглощать», «спасать» и «губить» – становятся основой концепции мира в творчестве Тургенева и определяют сюжетно-фабульный уровень его произведений. Причем и сам Тургенев, и его герои мыслят и ведут себя «по образу и подобию» Фауста: «деятельный гений бытия» – Дух Земли – видится и писателем, и его наиболее приближенным во внутренне-личностном плане в сознании автора героем, Базаровым, как источник творческой силы человеческого духа. Тургенев, создатель Базарова, отвергает «небеса» и преклоняется перед дерзновенной мощью «земляного» начала в человеке («...я предпочитаю Прометея, предпочитаю сатану, тип возмущения и индивидуальности». – *Тургенев Письма*, 56). Базаров также не допускает и тени сомнения в том, что возможен «выход» за пределы этой «земляной», спасительной для человека, но и губительной для него, силы естественно-органических законов. А между тем, Дух Земли в творении Гете, напоминаем, достаточно ясно отверг притязания Фауста на установление однозначного соответствия между собой и человеком, самим Фаустом: «О нет, с тобою схож / Лишь дух, который сам ты познаешь, –

⁵⁰ Там же. С. 370, 371.

⁵¹ Там же. С. 349-350.

⁵² Там же. С. 425.

/ Не я! / (Исчезает)» (*Гете*, 51), ибо принцип всех древних учений гласит: подобное познается только подобным.

Основываясь на древнем знании алхимии, К. Юнг писал: «Наше понимание (*intellectus*), «поддерживаемое небесным и пылающим духом», должно трансформировать этот природный шедевр – хаос – в субстанцию небесной природы, в дающую жизнь (*vegetabilis*) эссенцию небес. Драгоценная субстанция потенциально содержится в этом хаосе как *massa confusa* всех элементов, свернутых в один, и человек должен усердно прилагать свой ум к тому, чтобы «наши небеса» могли прийти в реальность (*ad actum*)»⁵³. Иначе говоря, сам Дух Земли выделяется из земной материи благодаря наличию «небесной природы» («искры Божией», в христианской парадигме) в человеческом естестве. Согласно учениям алхимиков (а взаимодействие с ними гетевского «Фауста» – факт очевидный и не требующий доказательств), лишь в результате некоей трансмутации может произойти синтез Духа и материи, высвобождающий из нее уже Духа Святого. Его, погруженного в материальную тьму, освобождает, как пишет опять-таки Юнг, *lapis*-Христос – сама трансформированная субстанция, *increatum*, *prima materia*. На этом основано вселенское единство макрокосма-микрокосма, к активному восприятию которого оказался не готов Фауст в первой части трагедии Гете. Причины того были указаны уже Тургеневым в статье 1844 года: эгоизм и страх потери собственной индивидуальности, механистичность мировоззрения, в котором все элементы Вселенной, включая человека, занимают отведенные им человеческим же мышлением места-ячейки, где нет истинного единства, сопрягающего человека с общим строем мироздания, но не принижающего его перед ним. Именно это мировоззрение и делает человека существом «слабым», хотя сама «слабость» основывается здесь на глубоком проникновении в тайну индивидуального я, на величайшей способности осознания своих слабости и малости, наконец, на сильнейшей гордости и уверенности в праве своего я быть в оппозиции к живой, но не мыслящей Вселенной. Эта гордость за себя и свое индивидуально-человеческое достоинство была акцентирована Байроном в образа мага и чернокнижника Манфреда, она же питает одинокое сознание гетевского Фауста («Нет, дух, я от тебя лица не прячу. / Кто б ни был ты, я, Фауст, не меньше значу». – *Гете*, 51) – и она преисполняет трагизмом сознание Тургенева и его «слабых» героев: Стено – «лишнего человека» – Базарова.

Моделируя путь творческого развития И.В. Гете, один из интереснейших философов нашей современности, К.А. Свасьян, пишет: «Весь смысл гетевской «*карьеры в невозможном*» исчерпывается по существу двумя основополагающими фактами его жизни: фактом открытости миру и фактом самосозидания в этой открытости. Открытость миру – жажда вобрать в себя весь мир, стать самому миром; мировоз-

⁵³ Там же. С. 344.

зрение в обычном смысле есть воззрение на мир с определенной точки зрения, где прочие точки зрения оказываются источником раздора и вражды; в таком мировоззрении акцент падает не на мир собственно, а на само воззрение, или на «Я» самого воззрителя, использующего мир в качестве повода для самоутверждения. В гетевском смысле мировоззрения акценты переставлены; роль сильной доли назначена здесь миру, а задача воззрения определена равнением на мир, уподоблением миру и в конечном счете саморазвитием мира в человеческом «Я». Вспомним ... завет Гете: «*Мы все должны быть ничем, но мы хотим стать всем*» (здесь и далее в цитатах курсивы Свасьяна – Е. С.). Отсюда становится понятной стадия «хамелеона», на которой еще в молодости утверждается Гете: «хамелеон» прочитывается как «...странная личность, не могущая быть единой с собой»⁵⁴. Именно идея «...саморазвития мира в человеческом «Я», увиденная Гете в опыте (о способности Гете *видеть* идеи глазами, как мы обычно видим лишь опыт, также пишет Свасьян), позволила ему понять человеческую мысль «как венец развития самой природы», однородную с ней. Формулой, утверждающей это особое качество гетевского пантеизма, Свасьян считает его слова из статьи о Винкельмане: «Когда здоровая природа человека действует как целое, когда она чувствует себя в мире как в большом, прекрасном, достойном и значимом целом, когда чувство гармонии доставляет ему чистый, свободный восторг, тогда Вселенная, если бы она смогла ощутить себя как достигшую своей цели, вскрикнула бы от радости и преклонилась бы перед вершиной собственного становления и существования». «*Громовой вопль восторга серафимов*» (скажет впоследствии Достоевский) – вот точная формула *действительного* человеческого познания, в котором природа достигает своей высшей цели»⁵⁵, – таков комментарий исследователя. Но еще раз напомним, что самим Гете эта ступень высшего, пантеистического сознания, совершенно не похожего на пантеизм Спинозы и других философов, была достигнута через стадию личного «хамелеонства», обычным мышлением отводящегося на грань невозможного, – через способность «*быть ничем*»⁵⁶.

Итак, не мир уподобить себе, но себя – миру. Это и есть гетевский, предельно личностный путь реализации той алхимической «трансмутации» *prima materia*, о которой речь шла выше и которая единственно способна освободить Духа из материи. Отречение от себя во имя мира – путь, на который встал *lapis-Христос*, как именует Его Юнг, вторя древним алхимикам. «Высший смысл отречения в том, что только через него становится мыслимым действительный вход в жизнь», – говорил

⁵⁴ Свасьян К.А. Иоганн Вольфганг Гете. М., 1989. С. 54-55.

⁵⁵ Там же. С. 100.

⁵⁶ Приводя слова Фауста «В твоём ничто я все найти надеюсь», Свасьян пишет: «... «*ничто*» не стабильное состояние, а тактическая уловка хитроумца, отвергающего всякие «что-то» во имя – раз и навсегда – «*всего*». – Там же. С. 55.

Гете ⁵⁷. Уподобление не того, «что сам ты познаешь», себе самому (фаустовский, ошибочный в масштабах мысли автора, вариант), но себя – хаотической, по-хамелеонски меняющей окраску, форму и суть, творчески-бродящей стихии несотворенной природной субстанции.

Тургенев же в своей философско-творческой эволюции «остался» с Фаустом первой части трагедии Гете, а также с Кантом, Фихте, Юмом, Гегелем – всей линией европейской философии, уподобляющей мир – себе, так или иначе утверждающей примат философского субъекта. В 1840 году он писал М.А. Бакунину и А.П. Ефремову: «*Философическое убеждение каждого есть его создание* и если в искусстве нельзя ничего создать без дисциплины, тем более в философии, где средство и цель нераздельны и движутся в духовном мире, где разум проступает из рассудка, дух – из разума, и живущий в глубине нас бог проникает все наше существо (курсив Тургенева – Е.С.)» (Тургенев Письма, 20). С этой мыслью, казалось бы, трудно не согласиться, и, однако, вряд ли под ней «подписался» бы Гете: ведь Логос здесь – достояние человеческого духа – как бы подымается изнутри него, чтобы быть затем спроецированным на мир природы. «Примирить объективное и субъективное, – пишет Г.А. Тиме, – в одном гармоническом целостном мировоззрении ни в гетевском, ни в собственном понимании Тургеневу так и не удалось»⁵⁸: «заклясть Гете», достичь его олимпийского спокойствия и истинного примирения «с жизнью бесконечной» – вечное, но так и не исполнившееся стремление русского писателя, в этом смысле воплотившего в себе феномен западной культуры и западного, исходно рационалистического сознания. Говоря строго литературоведческим языком, Тургенев навсегда остался в «лоне» романтизма протестующего, байронически-лермонтовского варианта (имеется в виду линия «демонической» поэзии Лермонтова и ее печоринская «копия», сделанная с поправкой на «обстоятельства»), когда согласие с миром – недостижимый идеал.

Однако позволим себе усомниться в своих же выводах. Быть может, путь художественно-философского развития Тургенева, естественно не совпадая с общим движением творческого гения Гете (хотя исходные посылки их во многом близки), внутри себя содержит некую особую закономерность целого, которая не исчерпывается традиционно дихотомическими отношениями субъекта и объекта, человека и природы?..⁵⁹

⁵⁷ Цит. по: Свасьян К.А. Указ. соч. С. 55.

⁵⁸ Тиме Г.А. Указ. соч. С. 41.

⁵⁹ Эта философская дихотомия определяет подход к творчеству Тургенева и в цитированной нами статье Г.А. Тиме 1992 года, и в более ранних работах российских литературоведов (см., напр., указанные у нас книги А.И. Батюты, В.М. Марковича и др.). Она имеет теоретический характер, присущий практически всей новоевропейской философии, и с этой точки зрения кажется вполне применимой к творчеству Тургенева, сознательной ориентирующегося на философские спекуляции своей эпохи.

Как известно, «целое» образуется, не только в контексте всего творчества писателя, но и в полных внутренней напряженности отношениях между автором и героем, точнее, между автором, его повествователем, героем и читателем (в качестве последнего может выступать исследователь). И с этих позиций преодоление Тургеневым самого себя – идентифицирующей проекции своего фаустовского, лично-человеческого самосознания на «Духа Земли», на объективный мир природы, когда, в свою очередь, *так* понятая природа обратным порядком проецируется на человеческую экзистенцию, и в ней также обнаруживаются хищно-губительное и жертвенно-спасательное начала, – происходит на уровне авторского сознания, безусловно не равного сознанию героев. Об этом «преодолении» как раз и свидетельствует утверждение активной фигуры Дон-Кихота на месте прежнего «*служителя*», выполнявшего лишь пассивно-сострадательные функции в составе человеческого и общеприродного бытия⁶⁰. Используя терминологию Юнга, мы скажем, что визионерское начало творчества преодолевает и перерастает в Тургеневе сознание психологическое, узко-личное, принадлежащее его внутреннему Фаусту. Бессознательная стихия творчества, имеющая всегда объединяюще-синтетический характер и сама являющаяся чем-то вроде трансмутирующего в Христа языческого Меркурия (символа Духа Земли по Юнгу), начинает переходить на уровень личного, авторского сознания уже в период работы Тургенева над статьей «Гамлет и Дон-Кихот» и, в духе христианской метафизики, осмысливается им самим как источник веры, поднимающей человеческий дух над стихией природы. На языке эстетическом указанное и принципиально неподобное «*земляному*» духу начало может быть названо лирическим сознанием, которое и позволяло Тургеневу в эстетическом созерцании приходить в восторг и благоговение перед лицом природы.

Говорить о лирическом даре Тургенева-художника – это повторять «общее место» всех и многих работ о писателе. Однако красота является той категорией, которой нет и не может быть в мире вне человеческого сознания – всегда *со*-знания – *от*-ношения: вряд ли ветвь дерева, дрожащая от дуновенья ветра в лучах заката, красива *sui generis* – она становится таковой лишь в глазах человека, в его ласкающем и не остающемся лишь в себе самом, в качестве «вещи в себе», сознании-взгляде. А следовательно, преображающее начало человека-творца выводит автора за пределы его же философского созерцания, сосредото-

Однако указанная дихотомия не раскрывает, например, построений Шопенгауэра, влияние которых на творчество Тургенева прекрасно показал А.И. Батюто. А главное, она лишь ограниченно применима к искусству любого писателя, включая Тургенева, поскольку нарушает имманентные единство и целостность художественного творчества в его органическом развитии. Для структурного подхода, которым мы пользуемся, отмеченная дихотомия также не важна.

⁶⁰ Г.А.Тиме также пишет о том, что тип Дон-Кихота соответствует гетевскому варианту личности, когда опыт предшествует истолкованию; потому он и не давался Тургеневу, и был так притягателен для него. См.: Тиме Г.А. Указ. соч. С. 33 - 34.

ченного на своей трагической заключенности в узы природных законов. «... Здесь человек уже не теряется в природе, а наоборот – природа склоняется к человеку, принимает живое деятельное участие в его жизни», – указывал В.В. Зеньковский⁶¹. Но он же рассматривал художественность тургеневских пейзажей как признак дуализма, расхождения в авторе художника и мыслителя – дуализма, рожденного, в свою очередь, противопоставлением *«непосредственных чувств и отвлеченных мыслей»*⁶².

Мы не склонны толковать отмеченное явление в категориях дуализма или монизма. По-видимому, целостность Тургенева иного рода – не религиозного (какой искал в нем Зеньковский) или мыслительно-дискурсивного. В конце концов, на протяжении всего творческого пути он оставался верен своему фаустовскому я – «слабому» человеческому сознанию, теряющемуся перед тайной бытия и допускающему существование иных и «сильных», но сохраняющему свою исходную типологическую характерность. Весьма продуктивно здесь, на наш взгляд, толкование *рефлексии* К.Г. Юнгом. «“Рефлексию” следовало бы понимать не как простой мыслительный акт, но, скорее, как некую позу или установку. Рефлексия есть привилегия человека, возникшая в столкновении между его свободой и законами природы. Как указывает само слово «*reflexio*», т.е. «отклонение назад», речь идет о противоречащем ходу природных процессов духовном акте, при котором мы останавливаемся, припоминаем нечто, набрасываем какую-то картину, занимаем какую-либо позицию по отношению к увиденному, окончательно разобравшись с ним. Так что рефлексию следует понимать как акт *осознания*. <...> ...осознание человека представляется результатом каких-то преобразующих, архетипических процессов или – выражаясь метафизически – частью божественного жизненного процесса. Иными словами, Бог открывает себя в акте человеческой рефлексии»⁶³. Поэтому глубоко не случайно, что рефлексия в творчестве Тургенева дает начало доминантному и наиболее личному в плане авторского сознания типу героя и оказывается закреплена в архетипе *Фауста / Мефистофеля*, в смысловом плане тождественном байроновскому Манфреду.

Еще раз обратим внимание на тот параллелизм между «источниками» или праобразами тургеневских типов, что устанавливается благодаря введению архетипических характеристик Юнга. Фауст – «спаситель» и «губитель» – стоит у начала типологии последующих тургеневских героев (точнее было бы назвать первым байроновского Манфреда, превратившегося у Тургенева в Стено, но поскольку, как мы показали выше, в 40-е годы в творческом сознании писателя произошло сращение этих единоприродных романтических героев-типов, для удобства анализа будем говорить о Фаусте). Дух Земли – «спаситель»

⁶¹ Зеньковский В.В. Указ. соч. С. 50.

⁶² Там же. С. 51.

⁶³ Юнг К.Г. Ответ Иову. М., 1995. С. 59, 62.

и «пожиратель» — обнаруживается лишь постепенно, как бы по мере познания «Фаустом» самого себя в мире, и наиболее отчетливо это проявляется в произведениях Тургенева второй половины 50-х годов. В этом плане «Поездку в Полесье» можно метафорически рассматривать как путь героя в недра своей души, навстречу бессознательному; в соответствии с древней традицией сам путь эксплицирован в виде странствий среди лесных дебрей (символика леса всегда так или иначе связана с бессознательным), грозящих неведомыми опасностями; крестьянский мужик Егор, сопровождающий рассказчика в путешествии, интерпретируется как мифологический и сказочный проводник-помощник⁶⁴. Далее, в романе «Отцы и дети», как мы уже неоднократно отмечали, торжествует «пожирательная» ипостась «земли» (Николай Петрович и Аркадий Кирсановы перед масштабностью фигуры Базарова просто теряются). Однако в предваряющем «Отцы и дети» романе «Дворянское гнездо» более представительной является «спасательная» функция земли — такой она становится для героя, потерпевшего крушение на всех прочих «фронтах»: Лаврецкий остается «землю пахать», исполняя тем самым свой личный и культурно-исторический долг перед народом, Россией, предками и потомками. «Сильный» и «слабый» элементы в нем как бы объединяются, хотя объединение происходит ценой отречения от личного счастья, от своего *ego*.

По-видимому, именно проблема соединения счастья с долгом, классически рассмотренная в «Дворянском гнезде» В.М. Марковичем⁶⁵, являлась своего рода идеей *fixe* Тургенева на протяжении всего его творчества, имея постоянную «подпитку» со стороны его лично-человеческого сознания (о чем свидетельствует, скажем, биографический материал — широко известная история жизни и любви Тургенева). Но эта же проблема, в силу своего постоянства, была двигателем его творческого развития. В иной плоскости, чем в «Дворянском гнезде», — через полное и буквально-физическое отречение героя от своей мужской, сильной ипостаси, писатель разрешает ее к концу жизни в «таинственных повестях» («Призраки» — «Клара Милич»).

Неустойчивое экзистенциально равновесие, обретенное в образе Лаврецкого и тут же нарушенное в оппозициях «Отцов и детей», параллельно достигается в критическом дискурсе статьи «Гамлет и Дон-Кихот». Здесь еще раз постулируются «слабый» и «сильный» типы, но — на ином, претворяющем прежние дефиниции в новое качество, уровне. Фаустовская дихотомия «спаситель» — «губитель» снимается, точнее,

⁶⁴ Характерен даже финал путешествия тургеневского рассказчика — его вывод о необходимости смирения перед лицом природы. «Герой — это человек, самостоятельно пришедший к смирению», — пишет в исследовании мономифа о культурно-мифологическом герое Дж. Кэмпбелл. *Кэмпбелл Джозеф*. Тысячеликий герой. М.: «Рефл-бук», «Аст»; Киев: «Ваклер», 1997. С. 27.

⁶⁵ *Маркович В.М. И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30 - 50-е годы)*. Л., 1982. С. 134 - 166.

«губитель» других существований заменяется «самогубителем» (им является Гамлет, в котором Тургенев всячески подчеркивает элемент личного страдания и мучительной рефлексии), чья склонность к анализу может стать истинно спасительной для человечества в отдельные, «гамлетические» моменты истории. Прежний просто «спаситель» («служитель» в нашей терминологии) становится здесь же фанатиком веры. Как мы упоминали, опыт изучения крестьянской жизни серьезно повлиял на расширение и углубление тургеневского типа «служителя» и его превращение в Дон-Кихота.

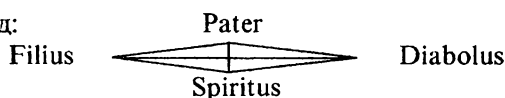
А далее – далее мы наблюдаем попытку своего рода реабилитации «пожирательного» инстинкта природы через открытый и зафиксированный в статье тип Дон-Кихота. Природа сохраняет свой «хищнический» аспект, но и предстает как Неведомое («Мы должны смириться и преклонить головы перед Неведомым» – повесть «Фауст». Тургенев 6, 180), чьи законы не укладываются в рамки человеческого сознания, их можно постичь лишь сопричастным вживанием в ее бытие, безоглядным доверием к жизни «целого» – как живут люди из народа: от Калиныча из первого рассказа «Записок охотника» нить тянется к Лукерье из «Живых мощей» и безымянной девушке-народоволке из «Порога». Функционально-аналогичную роль этому «изнутри-проживанию» в себе самом законов Неведомого-целого героями-Дон-Кихотами выполняет лирический, любовно-ласкающий взгляд Тургенева-художника.

Таким образом, единство творчества Тургенева, утверждаемое нами, носит имманентно-структурный характер. Это не единство дуалистического или даже триадного мышления (несмотря на все значение гегельянства для философской эволюции писателя). Если нужен числовой эквивалент, мы бы назвали его «кватерным единством», которое Юнг полагал высшей формой человеческой метафизики, заложенной в архетипических структурах нашего бессознательного. Условно четверица тургеневских типов имеет здесь следующий вид:



Некоторая «непроявленность», неустойчивость типа Дон-Кихота в художественном творчестве Тургенева, психологически связанная с отсутствием личной веры у самого писателя, аналогична непроявленности в жизни человечества Духа Святого – четвертого начала в четверице, реконструируемой Юнгом⁶⁶. Конец мира не наступил – Дух Святой в масштабах Вселенной не освободился, поэтому ожидать четкой аналогии

⁶⁶ Схема Юнга имеет следующий вид:



ему в мышлении и творчестве любого писателя «мира сего» довольно трудно.

Представленная нами универсальная архетипическая модель и задает структурную основу художественного единства в творчестве Тургенева. Само активное оперирование Тургеневым одним и тем же типом говорит о многом. Понятие «типа» было открыто Гете в органическом мире и названо им первофеноменом (точнее, перворастением). «Тип, — пишет К.А. Свасьян, комментируя «первофеномен» Гете, — высшее единство жизни, пронизывающее все многообразие органической природы. Как таковой он не сводим ни к одному отдельному организму, ни ко всей их совокупности, хотя одновременно и равный себе он присутствует во всех, проявляясь и специфицируясь в каждом на бесконечные лады. Он, таким образом, идеален, поскольку не обособлен ни в одном организме, и реален, поскольку объективно существует во всех. Как идеальный, он равен мысли, которая для выражения его невыразимости прибегает к символике... <...> Тип, следовательно, есть идея, несовершенной выраженной в мысли через символ»⁶⁷. В этом определении типа Гете налицо несомненная связь его с понятием архетипа Юнга, и сам Юнг неоднократно отмечал корреляцию «своего» архетипа и гетевского первофеномена.

Именно выделение и логическое оформление *типов* составляет специфику как художественной, так и публицистической мысли Тургенева. Точнее, тип или архетип у него всегда один — «слабого» человека, Фауста, персонифицирующего *осознавание* или рефлексии как принцип жизни человеческого сознания, заключенного между свободой и необходимостью, собственной волей к власти — волей к жизни и объективным детерминизмом законов природы. Все прочие тургеневские типы получаются путем гетевской *метаморфозы*, модификации первичного, но, тем не менее, в процессе их реализации они обретают экзистенциальную автономию. В связи с этим космически-природный уровень сюжетики произведений Тургенева, указанный Лотманом (см. у нас выше), следует признать содержательным наполнением архетипически-структурной модели творчества писателя. Тургенев мыслил типом или архетипом, и не только «им», но и о «нем», ибо любой архетип немедленно насыщается содержанием в мышлении и личностном поиске конкретного человека. Так философское сознание всегда оказывается включенным в сознание автора-творца, если он — художник.

Как пишет Юнг, «схема четверицы», вводящая, наряду с божественной троицей, четвертое начало — «князя мира сего», «признает это существование неоспоримым фактом, приковывая троическое мышление к *реальности мира сего*». С точки зрения языческого мышления, Diabolus — начало материи, гетевский «дух тяжести» или Дух Земли. «Темная тяжесть земли, — пишет Юнг, — входит в картину целого. В «мире сем» на всякое добро находится какое-то зло, на всякий день — ночь, на всякое лето — зима». «Без четвертого ... нет реальности, какой мы ее знаем, нет даже и смысла троицы, потому что умопостигаемое обладает каким-то смыслом лишь в том случае, если соотносится с потенциальной или актуальной реальностью». Сам Дух Святой — это «*complexio oppositorum*», соединение противоположностей, означающее просветление и претворение материи. См.: Юнг К.Г. Ответ Иову. С. 81, 82, 91-93.

⁶⁷ Свасьян К.А. Указ. соч. С. 140 - 141.